This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

FA 171.2 (1)

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

BIBLIOTECA

ARTISTICA

VOLUME I.

TRATTATO

DELL' ARTE

della

PITTURA SCULTURA

ED

ARCHITETTURA

DI

GIO. PAOLO LOMAZZO

PITTORE

DEL XVI SECOLO

Diviso in sette Libri

VOLUME I.

ROMA 1844

PRESSO SAVERIO DEL-MONTE EDITORE PROPRIETARIO

Piazza della Cancelleria N.° 53.

FA 171.2 (1)

1863. Schlumberger
3205. 86.40
Gray Fund.

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

ROMA - TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE GISMONDI.

ALL' ILLUSTRE SIG. CAVALIERE

GIO. PIETRO CAMPANA

CONSIGLIERE AULICO DI S. A. R. IL GRAN-DUCA DI SASSONIA WEIMAR, CAVALIERE DELL' ORDINE DI S. GREGORIO MAGNO, DELLA LEGION D'ONORE, DI S. ANNA DI RUSSIA, DELL' AQUILA ROSSA DI PRUSSIA, DI DANEBROG DI DANIMARCA, DEL SALVATORE DI GRECIA, DEL LEONE DI ZAEHRÏNGEN, E DELL' ORDINE ERNESTINO DI SASSONIA.

SOCIO ORDINARIO DELLA PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA DI ARCHEOLOGIA, E DELL' ISTITUTO DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA, ONORARIO DELL' INSIGNE E PONTIFICIA ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DENOMINATA DI S. LUCA, DI QUELLA DI BOLOGNA, DI KOPENHAGUE EC. CORRISPONDENTE DEL REALE ISTITUTO DI FRANCIA, DELL' ISTITUTO DEGLI ARCHITETTI BRITANNICI, DELL' ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO, DELL' ISTITUTO ISTORICO DI PARIGI, DELL' ACCADEMIA ERCOLANESE DI NAPOLI, E DI ALTRE ACCADEMIE.

Fu lodevole costume de' nostri maggiori d'intitolare le loro opere a que' tali che e per intelligenza nella ragione di esse e per dottrina si fossero di già resi illustri. Cotal uso seguendo, offero alla Signoria Vostra Eccellentissima questo assieme di rinomati scritti sulle Arti Belle, che a buon dritto vuolsi domandare BIBLIOTECA ARTISTICA.

Ed a niun altro l'avrei potuta dedicare di meglio, che alla Signoria Vostra Eccellentissima sì benemerita della Patria, non solo pel benefico stabilimento del Monte di Pietà da Lei a novella vita recato a sollievo de' poveri, ma in ispecial guisa per le cure da Lei poste a rivendicare l'antica gloria dell'Italia pel tesoro, che ha saputo formarsi, di monumenti Etruschi, Greci, e Ro-

mani a lustro delle Arti, e ad incremento della scienza archeologica, la quale è d'assai debitrice alle dotte opere della S. V. E., che hanno reso il suo nome caro a tutti i cultori delle Arti e delle Antichità sì in Italia, sì oltremonti.

Accolga la S. V. E. con quella gentilezza d'animo che è tutta sua, questa ben poca testimonianza di quel molto che Le è dovuto (vietandomi

la sua modestia di dire più oltre), e del sincero ossequio che ha l'onore di porgere

Alla Signoria Vostra Eccellentissima

Roma 15 Luglio 1844.

L'umile servitore

SAVERIO DEL-MONTE

L'EDITORE

AI CULTORI ED AMATORI

DELLE

ARTI BELLE

Se le bellezze e le deformità della moderna stampa si fossero mostrate ai secoli dell' antichità, come di *Venere*, così di quest' arte più Dee avrebbono ideate quegl'ingegnosi ed illustri poeti, che, mercè i colori della favola, seppero con sano accorgimento dipingere le virtù, e i vizj dell' età in cui fiorirono. Bello in verità è a vedere la doviziosa messe che si raccoglie dal campo ubertoso scoperto dall' arte anzidetta. Ma il mirare la più gran parte dello stesso campo seminata di germi inveleniti, mal si soffre da chi ha senno. A dir chiaro, pressochè tutta la repubblica letteraria è inondata dalle inutili e perniciose edizioni. Siffatto contagio al pari di altri comunicato dagli stranieri alla nostra bella penisola, esige dai caldi amatori di essa quel rimedio, che non può sì facilmente apprestarsi a mali più gravi. La medicina è trovata se gli editori, i tipografi, e i lettori promuoveranno la stampa delle opere utili. Ecco lo scopo che io dal canto mio mi proposi nel dare alla luce la presente collezione rettamente intitolata BIBLIOTECA ARTISTICA, racchiudendo il tesoro delle più pregiate dot-

trine dettate in materia di BELLE ARTI dai letterati che meglio le illustrarono, e dagli artisti che le coltivarono fra i plausi dell' universale. E non sarà discaro il mio divisamento, ove si rifletta che le opere da pubblicarsi o non sono affatto in commercio, o si rinvengono a carissimo prezzo; e perciò tutti coloro che da ogni parte del mondo conosciuto traggono in Italia, e massimamente a Roma, per apparare le ARTI BELLE, mentre trovano i migliori esemplari onde accendersi di amore per lo studio, per mancanza di libri non possono sovente avvalorare il loro genio colle più riposte teorìe. Questa lacuna frapposta nello stadio che deono percorrere onde toccare la desiata meta verrà riempita dalla BIBLIOTECA menzionata.

La collezione conterrà le opere più valevoli ad arricchire di cognizioni vantaggiose e necessarie la gioventù studiosa, e gli amatori delle ARTI BELLE. Il *trattato dell' arte della pittura, scultura, ed architettura* compilato dall' illustre pittore e dotto italiano GIO. PAOLO LOMAZZO darà principio alla collezione accennata: le altre opere saranno annunziate di mano in mano che verranno alla luce.

Se il mio disegno non offrirà un lavoro perfetto, il riflesso di averlo pel primo concepito, ed il compatimento che voi, benigni lettori, accorderete di buon grado ad un' impresa nuova, che da altri può perfezionarsi, mi saranno di non lieve conforto nell' arduo cimento. Vivete felici!

SUL

TRATTATO DELL' ARTE

DELLA

PITTURA, SCULTURA, ED ARCHITETTURA

DI

GIO. PAOLO LOMAZZO

AVVERTIMENTO

DELL' EDITORE

Rarissimo si è il trattato suindicato, poichè dopo la edizione fatta a Milano nel 1585 non è stato più ristampato in Italia. Fin dai tempi di *Domenichino*, che fiorì nel secolo XVII, neppure era facile il rinvenirlo, come rilevasi da una di lui lettera (1). Per convincersi poi del pregio dell'opera anzidetta, basta rammentare quelle parole dell' articolo della *Biografia Universale* sulla vita dell' autore, così concepite » Raccogliendo (Lomazzo) nella sua mente tutti i » lumi cui aveva acquistati mediante lo studio della storia, » e delle scienze relative all' arte sua, e con l'esame pon- » derato e comparato de' lavori di tutti i pittori, dettò il » trattato di Pittura, il più importante ed il più compiuto » che venuto sia in luce fino al presente giorno ec. Quello » di Lomazzo protetto in tutta la cristianità mediante un » breve di Gregorio XIII, ed un privilegio del re di Spa- » gna, è composto di *sette libri*. Il *primo* tratta delle pro- » porzioni considerate non solo negli uomini, ma altresì ne' » cavalli, e nelle varie parti dell' architettura. Nel *secondo* » libro in cui l'autore tratta delle commozioni, come espres- » sioni degli affetti dell' anima, la differenza con la quale

(1) *Bottari* Raccolta di lettere pittoriche.

» si manifestano, nella fisonomia, le passioni, secondo le oc-
» casioni, ed i caratteri, è particolarizzata con molta pre-
» cisione. I colori considerati tra essi sotto l'aspetto chimico,
» e nel loro uso sotto un aspetto morale e filosofico, formano
» il soggetto del *terzo* libro. Il lume, i suoi effetti diretti o
» riflessi su i varj corpi, e la maniera con cui deve essere
» distribuito nella pittura, sono esposti in modo molto istrut-
» tivo nel *quarto* libro. Il *quinto* dedicato alla prospettiva,
» fa mirabilmente conoscere quanto acquistino o perdano i
» raggi visuali secondo le distanze ed i differenti punti di
» vista. In esso, esprimendo la sua indignazione contro quelli
» che, depositarj di alcuni manoscritti altrui, si attribuisco-
» no quanto vi attingono, l'autore pubblica come opera del
» *Bramantino* quelli che di lui aveva intorno ai tre suoi modi
» di prospettiva. Nel *sesto* esamina l'arte della composizione
» in pittura e quella dell' ordine delle cose: non havvi libro
» più copioso di eccellenti dottrine. Nel *settimo* scendendo
» ai particolari delle composizioni storiche e mitologiche, e
» considerando tutti gli esseri che far possono parte di una
» composizione, indica in una maniera sicura come ciascu-
» no di essi debba essere rappresentato. Da per tutto gli
» esempj vengono in soccorso de' precetti; e tali esempj sono
» tratti dai lavori di 415 artisti in ogni genere, citati, e
» giudicati nel corso dell' opera. Vi sono, secondo *Lanzi*,
» eccellenti teorie, de' ragguagli storici di somma impor-
» tanza, giudiziose osservazioni sulla pratica de' migliori ar-
» tisti, molta erudizione sulla mitologia, sulla storia, sui
» costumi, e sulle foggie di vestire etc. *Lanzi* insiste che i
» maestri innoltrati nell' arte non possino dispensarsi dal me-
» ditarla; e che debbano farne leggere i migliori capitoli a
» que' de' loro discepoli che hanno più pratica, e sembrano
» veramente inspirati dal genio della pittura, però che non
» v' ha libro più capace di fecondare la mente de' giovani
» d'idee di pittura per ciascun soggetto, d'inspirarli più fe-
» licemente, d'istruirli di ciò che debbono sapere ec. «

Io non presumo di dare una perfetta lezione alla ristampa dell' accennato trattato, essendo siffatto carico superiore alle mie forze. Lo scopo che io mi propongo è diretto solo ad offrire agli artisti un libro utilissimo, rarissimo, come si disse, e purgato delle mende pressochè innumerevoli dell' antica edizione. Ove non mi fosse dato di raggiungerlo, si gradirà, lo spero, il mio buon volere.

Alcune parole difficili ad interpretarsi, e taluni periodi non abbastanza chiari, li ho lasciati come trovansi nella passata edizione, essendomi limitato a correggere l'ortografia, e rettificare tanti errori madornali prodotti soltanto dall'ignoranza dell' antico editore.

Bartolommeo Gamba parlando dell'antica edizione ci narra » Lo stampatore imprimendo quest' opera ommise per » inavvertenza nel libro VI il capitolo XVII, ed affisse il nu- » mero XVIII al diciassettesimo, e con lo stesso ordine con- » tinuò fin alla fine di detto sesto libro, di modo che non » esistono in esso se non LXV capitoli, mentre nel MSS » originale essi sono LXVI. L' autore non se ne avvide se » non quando era stata già spacciata una gran parte degli » esemplari. Egli fece imprimere allora il capitolo ommesso, » il quale fu inserito nel fine dietro all' *errata*, di que' po- » chi esemplari che ne restavano ancora. Gli altri ne sono » senza, ed è cosa assai rara l'imbattersi in qualch' uno in » cui esso si trovi. Di più di dieci esemplari ch' io ho ve- » duti di quest' opera non ce 'l trovai se non in uno ». La presente edizione peraltro conterrà pure questo interessante e raro capitolo, mercè le cure del ch. Sig. Cav. *Gio. Pietro Campana*, che me lo procurò; e sarà anche sotto questo aspetto assai più pregievole dell' antica.

Le note da me apposte serviranno parte per spiegare l'etimologia di qualche nome proprio, parte per far conoscere ai giovani pittori alcuni personaggi, le cui gesta e disavventure potranno somministrare l'idea di qualche composizione, e parte per dare contezza di alcuni artisti menzionati dall' autore.

CENNI

SULLA VITA DELL' AUTORE

Gio. Paolo Lomazzo *nacque a Milano il giorno* 26 *Aprile del* 1538 *da una famiglia assai ragguardevole del borgo di Lomazzo presso Como. Egli dopo lo studio delle belle lettere apparò la pittura da* Gio. Battista della Cerva *discepolo di* Gaudenzio Ferrari. *Coltivò in pari tempo la pittura e la poesia; ed in entrambe si distinse, mercè la sua immaginazione pronta e feconda, la cognizione della storia, de' costumi, e delle foggie di vestire di tutti i popoli antichi e moderni, della geometria, e della fisica, e massimamente della parte concernente l'ottica.*

Viaggiando per l'Italia apprese la maniera de' varj artisti, migliorò il suo gusto per le belle lettere, e tornò alla patria ricco di erudizione. Dipingeva a Milano, e recavasi spesse fiate a presiedere ad un' accademia di dotti e di begli ingegni che si adunava nella Val di Bregno presso al lago di Como. La celebrità di tale accademia si accrebbe principalmente per le sue composizioni poetiche.

Cosimo de' Medici *lo chiamò a Firenze, e lo elesse a custode di una galleria, nella quale si vedevano più di quarantamila quadri, giusta la testimonianza dello stesso* Lomazzo; *il che gli fece sempre più conseguire quella vasta cognizione de' lavori di tutti i pittori, e quella sì profonda critica pittorica, che fa preziosi i suoi libri.*

Ma rade volte è dato agli uomini di fruire pienamente della valentìa degl' illustri personaggi che onorano il loro secolo; perciocchè Lomazzo *al pari di molti altri perdè la vista nell'età di anni trentatre, secondo* Argelati (de script. mediol.), Bianconi (Guida di Milano), *e* Lanzi. *Il* Padre Orlandi (Abbecedario Pittorico) *crede che* Lomazzo *divenisse cieco nella*

vecchiaja; ma essendosi egli ingannato nel fissarne la nascita nel 1558, *non so quanta fede meritar possa sull' epoca della di lui cecità. In una medaglia coniata in suo onore nel* 1560, *e cui* Argelati *vide nel museo del collegio di Brera in Milano, era indicato che* Lomazzo *aveva allora ventitre anni*: aetatis ann. XXIII, MDLX. *Nel rovescio si vedeva una colonna, cui le onde di un mare procelloso non potevano smuovere, e la seguente scritta*: virtus fulmina avaritiae contemnit. *Dipinto aveva allor allora a fresco nel refettorio de' religiosi Osservanti di S. Maria della Pace a Milano una copia della cena di* Leonardo da Vinci (1); *e sembrerebbe che il motto con l'emblema indicasse delle persecuzioni cagionate dall' avarizia di quelli, pei quali fatto aveva tale pittura. Si potrebbe altresì credere che suo padre, chiamato* Antonio, *disapprovando la determinazione a cui* Gio. Paolo *era venuto, e mostrandosi più che parco di soccorsi per lui, gli suscitasse spiacevoli molestie. Del rimanente,* Lomazzo *n'era compensato dalla pubblica stima. Fatta venne per esso un' altra medaglia, che si vedeva per anche nel* 1745 *in casa del dotto biografo* Mazzucchelli. *In somma* Lomazzo *ricevè da' suoi contemporanei delle prove di stima, e di ammirazione di ogni genere. I più illustri poeti il celebrarono ne' loro versi.* Sigismondo Foliani *fece in suo onore un poema latino*; Bernardo Rainaldi, *e* G. B. Visconti *ne scrissero, ciascheduno, uno in italiano*; Lorenzo Toscano, Luigi Gandini, Francesco Brutinoni, G. F. Visconti, Bernardo Baldini, Scipione Albani ecc. *il cantarono del pari nelle loro poesie. Tali elogj erano sì poco il frutto di un entusiasmo passeggero, che, ne' secoli susseguenti, furono iterati da scrittori giudiziosissimi, quali sono* Fontanini (Dell'eloquenza italiana), Crescimbeni (Della volgar poesia vol. VII lib. 2 c. 32), Moriggia (De Nobil. Mediol.), Ghilino (Teatro

(1) La descrizione di tale copia comparata coll' originale si legge nella pag. 196 del *Saggio storico psicologico sul cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1811 vol. in 8.

par. II), P. Bosca (De origine et statu Biblioth. Ambros.), Picinelli (Athenaeum), *e da tutti gl' italiani, che pubblicarono delle vite di pittori. La brillante immaginazione, la mirabile perspicacia, la vaghezza di lingua cui* Baldini *riconosceva in* Lomazzo *già cieco, sono prova che egli era allora in tutto il vigore dell'ingegno, e che per conseguente era nel fiore dell'età* (1). *La cecità di* Lomazzo, *predetta, dicesi, dall' astrologo* Girolamo Cardano, *fece comporre al detto* Baldini *il seguente epigramma*

» Te caecum putat esse tuos qui percipit aure
» Sermones; lynceum qui tua scripta legit.
» Quam distat sonus a chartis tuus? Argus haberis
» Paule nobis, orbum Phinea voce sonas. »

Anche nei mali i grandi uomini si fanno distinguere; poichè Lomazzo *come* Omero *continuò a bearsi nella poesia, e non potendo più col pennello, giovò alla pittura coi dettati, sopportando il suo infortunio con ammirabile rassegnazione.*

I suoi lavori bene concepiti, attraggono per la stessa novità bizzarra delle sue idee. È tale la grande sua pittura a fresco, rappresentante un Convito di magro *nel refettorio degli Agostiniani di Parma, e l'*Offerta di Melchisedech *nel convento de' Canonici regolari di S. Maria della Passione a Milano. La bellezza di quest' ultimo dipinto persuaso aveva i suddetti religiosi a convertire il refettorio in biblioteca; ma, dopo la loro soppressione, il locale divenne un collegio di ballo, e di musica. Gli altri dipinti del medesimo artista meglio conservati, sono il* Cristo nell' oliveto *nella chiesa parrocchiale di S. Maria de' Servi a Milano, ed, in quella di S. Marco della medesima città, una* B. Vergine, che tiene in seno il Bambino Gesù, il quale tende le chiavi a S. Pietro. *Le altre pitture di* Lomazzo *non sono più conosciute che per la notizia cui ne diede nelle sue poesie intitolate* grotteschi. *La sua vita, cui scrisse egli stesso*

(1) Se i citati scrittori avessero letto il *capitolo* VI del VI libro del trattato che segue, sarebbero rimasti convinti per testimonianza dello stesso *Lomazzo*, che egli rimase cieco nell' età di anni 32.

in versi sciolti, *autorizzerebbe a credere che giunto fosse ad un' età avanzata; ma non si conosce l'epoca della sua morte. Si scorge da un' edizione di alcuni suoi scritti diretta da lui stesso, che viveva nel* 1591; *ed ogni cosa indica che egli morì verso la fine del secolo XVI. Era per anche riputato verso il mezzo del XVIII nella galleria dei granduchi di Toscana, in cui si mostrava un bellissimo suo ritratto dipinto da lui stesso.*

Le sue produzioni letterarie sono

I. Trattato dell' arte della pittura, scultura, ed architettura *diviso in sette libri. Milano* 1584 *o* 1585 (1) *in* 4.

II. Idea del tempio della pittura. *Milano* 1590 (2) *in* 4.

III. Esposizione sopra il trattato dell' arte della pittura.

IV. Rime varie *divise in sette volumi. Milano* 1687.

V. Vita *da lui stesso scritta in versi sciolti.*

VI. Della forma delle muse cavata dagli antichi autori greci e latini. *Milano* 1591 (3) *in* 4.

VII. Rabisch *rime in dialetto milanese sotto il nome di* Compà Zavargna Nabat dra Val de Bregn (*del compare Zavargna Nabat di Val di Bregno*) *divisa in due parti. Milano* 1585 *e* 1589, *ristampate in* 12. *Milano* 1627.

VIII. Accademia della Valle di Bregno: *parecchi componimenti in dialetto milanese usato in tale accademia, secondo che afferma* Picinelli, *senza indicare nè luogo, nè anno in cui furono stampati.*

Lazzaro Agostino Cotta *possedeva* (Musaeum Novariense) *un quaderno di poesie inedite di* Lomazzo *italiane e latine.*

(1) Nel corso dell' edizione si mutò il frontispizio, e si ristampò la dedicatoria; ma o abbia esso l'anno 1584, o 1585, è sempre una sola stampa.

(2) Una seconda edizione si fece in Bologna nell' istituto delle Scienze, senz' anno (1785) in 8. Essendo quest' opera come un' illustrazione di alcuni luoghi del *Trattato dell' arte della pittura*, la ristamperemo in questa Raccolta.

(3) Anche questa operetta verrà ristampata, ed unita all' altra *Idea del tempio della pittura*, formerà il volume IV della presente Biblioteca.

TRATTATO
DELL' ARTE
della
PITTURA SCULTURA
ED
ARCHITETTURA
DI
GIO. PAOLO LOMAZZO
PITTORE MILANESE

Proemio

DELL'OPERA,

NEL QUALE SI TRATTA DELL' ECCELLENZA, ORIGINE, E PROGRESSO DELLA PITTURA.

Fra i più preziosi ed eccellenti doni dalla bontà di Dio con larghissima mano sparsi sopra il genere umano, senza dubbio preziosissimo, ed eccellentissimo è stato il dono di quella potenza dell' anima nostra, la quale chiamiamo intelletto. Imperocchè ella in somma è l'istrumento ed il mezzo, col quale si mantiene e conserva la vita nostra, e gli uomini vengono ad intendere, e conseguentemente a desiderare il loro ultimo fine. Il che chiarissimamente si prova; perciocchè non si può negare, che con questa potenza intellettiva gli uomini non abbiano prima compreso ed investigato tutti i bisogni dell' umana natura, e dove consista la sua corruzione, e totale rovina, e poi provveduto a tutti quei mezzi, che erano necessarj per mantenerla e conservarla. Onde vediamo, che avendo l' intelletto nostro avvertito, che se non si riparava quell' umido radicale che continuamente il calor naturale va consumando e distruggendo, ne sarebbe di certo seguita la corruzione, e distruzione dell' uomo, s'immaginò prima l'utilissim' arte dell' agricoltura, e le campagne sono come a dir ministre sue, con le quali la terra che prima era

sterile ed infeconda, si rendesse fruttifera, e venisse a produrre abbondantemente tutte quelle cose, con le quali si potesse conservare questa debole umana natura.

Similmente ancora, perciocchè i corpi nostri così ignudi come erano stati dalla natura prodotti, erano diversamente offesi dall' intemperie dell' aere, ingegnosamente ritrovò l'arte del tessere, e fabbricar le vesti, non solamente per schermo e difesa de' corpi dalle ingiurie del cielo, ma anco per ornamento e decoro. Ed a questo medesimo fine ha ritrovato in somma tutte le arti meccaniche, insieme con la temeraria scienza del navigare.

Così vedendo che la natura umana era fragile, e ad innumerabili infermità soggetta, sperimentando la virtù dell' erbe, e dell' altre cose naturali, ha trovato l'arte della medicina. Ed intendendo l'uomo essere di natura sua animal sociabile, cominciò con arte a congregarli insieme: ed acciocchè meglio si conservassero in questo modo di vivere, ordinò la scienza economica, e politica; e gl' indusse anco a dividere fra loro egualmente i campi, vedendo che di questo modo sariano stati più diligentemente coltivati.

E finalmente conoscendo, che di tutte le cose create vi era un creatore, rettore, e governatore di tutto il mondo, ed ultimo fine dell' uomo, cominciò ad eccitare la volontà nostra ad amarlo e desiderarlo.

Essendo dunque stata questa potenza intellettuale causa dell' invenzione di tante belle arti e scienze; ed essendo istrumento, per il quale l' anima nostra si unisce in questa vita al suo ultimo fine per grazia, e nell' altra per gloria, resta chiarissimo quel che pro-

posi da principio, ch'ella è fra tutti gli altri doni di Dio dono nobilissimo, e segnalatissimo. Quantunque però ella sia così eccellente ed utile al genere umano, ha nondimeno bisogno di ministre e serve che l'ajutino; e tra le altre cose ha bisogno di quell' altra potenza dell' anima nostra, che chiamiamo memoria. Perciocchè, come c'insegnano i filosofi, è necessario a chiunque vuole intendere, che si converta alli fantasmi che sono in lei; onde si può dire, ch' ella serva all' intelletto come di tesoriera de' suoi tesori. Imperocchè tutto quello che l'intelletto intende, lo ripone e custodisce nella memoria, e di là lo ripiglia, quando altra volta vuole intendere.

Ed ancorchè la memoria intellettuale sia la medesima cosa con l'intelletto, ha nondimeno bisogno il medesimo intelletto d'altra potenza diversa, cioè della memoria corporale per fare l'operazione sua d'intendere. Ma perchè ancora questa memoria corporale non potrebbe capire tutte le cose, perchè è come vaso, il quale dopo che è ripieno, sparge quello che davvantaggio se gl'infonde, ha bisogno ella parimenti d'altre cose, e principalmente dell' arte nobilissima della pittura, la quale fu ritrovata dal medesimo intelletto per ajuto suo. Perchè (come si è detto) egli ha bisogno della memoria per ritornare di nuovo ad intendere quello che già ha inteso; e la memoria, perciocchè non può ricordarsi di tutto, ha bisogno di chi l'ajuti, e di chi la svegli; e tra gl' istrumenti più atti, ed accomodati ad operar questo, è principalissima la pittura. Il che si dimostra più chiaro che il sole. Perchè se è vero, come è verissimo, che l'uso dello scrivere fosse intro-

dotto, acciocchè le arti e le scienze, con tanto studio e fatica degli uomini ingegnosi ritrovate, non si perdessero; perciocchè la potenza memorativa corporale non poteva capire i simulacri di tante cose quante sono nel mondo, per essere infinite in potenza, e tante proposizioni, come si contengono in tutte le arti e scienze, così fu immaginata l'artificiosissima invenzione delle lettere e caratteri, co'quali si vengono a dichiarare appieno tutti i concetti della mente nostra, e conservare nei libri a beneficio dei posteri, eterne ed immortali tutte le scienze.

Se è vero, dico, che gl' inchiostri e le scritture fossero ritrovate per serbar memoria delle scienze, ne segue chiarissimamente, che la pittura è istrumento, sotto il quale è rinchiuso il tesoro della memoria, non essendo le scritture altro che pittura di chiaro e d'oscuro. Onde vediamo, che gli egizj con la pittura d'animali e d'altre cose, dichiaravano tutte le scienze e segreti suoi, così sacri come profani; talchè la pittura appresso loro era come un erario, dove riponevano ad eterna memoria le ricchezze delle sue alte scienze, d'onde poi ne abbiamo ritratto noi tanta utilità, così nelle cose appartenenti alla filosofia, come all' astrologia, per mezzo di Platone, Pittagora, ed altri filosofi, che per apprenderle navigarono sino in Egitto, e sono poi stati maestri di tutta l'Europa.

Gli antichi romani parimenti, ad imitazion di quei popoli, con pitture d'uomini ed animali formavano i suoi emblemi, i quali solevano collocare nei luoghi privati e pubblici, ricoprendovi sotto non solamente grandissimi segreti delle cose morali e naturali, ma anco

pungentissimi stimoli d'incitare i cuori ad imprese magnanime e generose, della qual consuetudine ai nostri tempi ancora se ne vede nell' Europa qualche vestigio. Nè solamente emblemi, o jeroglifici, ma spiegatamente i fatti gloriosi degli uomini illustri si dipingevano, per comandamento del popolo romano, nei luoghi pubblici, per eccitar gli uomini ad emulare imprese così gloriose. Onde in diversi luoghi di Roma, per esempj di fortezza, si vedeva in alcun luogo dipinto Orazio Coclite, che solo con animo invitto difendeva il ponte Sublicio da un grossissimo esercito di toscani; ed in altro luogo Marco Marcello, che troncando il capo a Britomaro capitano dei galli insubri, metteva in fuga e scompiglio tutto l'esercito nemico: per esempio di disciplina militare, Papirio dittatore quando volle manomettere Quinto Fabio Rutiliano maestro di campo, perchè contro la volontà sua aveva commesso la battaglia contro i sanniti, ancorchè ne avesse riportato gloriosa vittoria; e Postumio dittatore quando ammazzò il figliuolo, perchè senza suo ordine aveva vinto, e superati gl' inimici: per esempj di pietà verso la patria, Marco Curzio, che spinto il cavallo, nella profondissima caverna si precipitava; i tre Decj, il padre nella guerra latina, il figliuolo nella guerra toscana, il nipote nella battaglia contro Pirro re degli epiroti, che tutti per la salute della repubblica alla morte si offerivano; ed altre infinite istorie, che lungo e superfluo sarebbe a raccontare.

Si dipingevano ancora le figure ed istorie di tutti li Dei, come se ne veggono a questi tempi alcuni vestigj in Roma, con le quali pitture i romani venivano

ad accendersi ed infiammarsi nell'amore della religione e del culto divino. E finalmente avevano nelle case loro le immagini e ritratti de'suoi maggiori per memoria delle virtù loro, e per imitazione de' posteri.

Ora quanto fosse l'uso d'essa pittura appresso i greci, non è bisogno lungamente discorrerne, perchè quanto si è detto della stima e pregio in che ella era appresso i romani, tutto era fatto ad imitazione degli stessi greci, i quali conosciuta l'utilità grandissima della pittura, sempre era in grandissimo onore e stima; sì che per niuna spesa lasciavano di comperare ciò che in essa trovavano di eccellente. Onde si legge del re Attalo, che comperò una tavola d'Aristide pittor tebano per cento talenti; e del re Candaule, che con altrettant' oro pagò una tavola di Bularco, dove in mediocre spazio era dipinta la distruzione de' magnesii; e per conchiuderla, i premj co' quali i greci onoravano i pittori (come ne fanno testimonio tutte le loro istorie) e le pitture tante, e così eccellenti, che i romani nel tempo che più fiorì l'imperio riportarono da loro, assai ci dimostrano in quanto pregio eglino avessero quest'arte nobilissima.

E per dire anco di noi altri cristiani, chi non sa che dal principio ed origine della Chiesa Santa cominciò l'uso dell' adorazione delle sacre immagini? E chi non ha o letto nelle istorie, o inteso per tradizione, che S. Luca evangelista con la mano sua propria fece il ritratto della SS. Madre di Cristo, il quale si vede oggidì in Roma in S. Maria maggiore? Nè di S. Luca solo questo si legge, ma anco di molti altri santi.

Questo santissimo uso delle sacre immagini è stato approvato, e confermato da tutti i sacri concilj legittima-

mente congregati in nome dello Spirito Santo. E quando un concilio, senza ordine del Vicario di Dio, propose di levar le immagini, egli inspirato divinamente protestò, che non lo confermerebbe, se fosse stato abrogato quest' uso piissimo. Ma che? lo stesso Iddio l'ha confermato e stabilito con infiniti e stupendi miracoli, i quali sono così noti e celebri, che niuno, eccetto che gli eretici, può questo negare. E certo con grandissima ragione introdusse la Chiesa Santa questo santissimo rito; perciocchè molti scelerati, e peccatori scordatisi già di Dio, vedendo la santissima immagine di Cristo flagellato, oltraggiato, e crocifisso, ritornando in se stessi, e spargendo dagli occhi fiumi d'amare lacrime, hanno fatto asprissima penitenza; molti superbi e lussuriosi, vedendo l'immagine di nostra Donna, hanno seguito l'umiltà e castità; molti impenitenti, vedendo il ritratto di Maddalena, di Maria egiziaca, e d'altri santi, hanno lasciato le delizie delle città, e seguito l'asprezza della solitudine; molti avari vedendo S. Martino, che fa parte del suo mantello al povero ignudo, divennero pietosi, e limosinieri; molti vedendo il crudelissimo martirio di tanti santi martiri, si rincorarono anch' eglino a sopportare con animo fortissimo le persecuzioni, gli oltraggi, ed i tormenti dai barbari tiranni per amor di Dio; e molti ignoranti e rozzi si sono ammaestrati nei misteri della nostra fede, solamente con questi spettacoli.

Commuovono le immagini al timor di Dio, che è principio della sapienza: perchè chi sarà così duro e pertinace, che vedendo una ed altra volta dipinta l'istoria degli angioli rubelli caduti dal cielo per la super-

bia; di Adamo ed Eva scacciati dal paradiso terrestre per la disobbedienza; delle cinque infami città, dal fuoco del cielo per la nefanda lussuria arse e distrutte; di Dathan ed Abiron, per la mormorazione dall' istessa terra inghiottiti: e vedendo la morte, l'inferno, l'estremo giudizio in carta, o sopra un muro ritratti, a qualche tempo non tema d'essere severamente dalla giustizia di Dio punito, e miseramente privato della promessa eterna beatitudine?

Chi vedrà una volta ed un' altra i misteri della santissima nostra fede, e la gloria celeste dipinta, che non si muova all' amore di così pietoso Dio, che così infame, e crudel morte ha sofferto per noi, e non senta accendersi dentro un ardente desiderio di conseguire la suprema felicità? Non dico che le immagini siano causa totale di così grandi effetti, perchè questa sarìa empia opinione; ma dico che la pittura muove l'occhio, e questo custodisce tutti i simulacri, e le immagini delle cose che vede nella memoria, e quelle le rappresenta all' intelletto, il quale intende poi la verità, e falsità di quelle cose, ed intesala, la rappresenta alla volontà, la quale, essendo le cose male le abomina, essendo buone le ama, e per naturale inclinazione va dietro a loro.

Da tutte queste cose adunque si conosce quanta sia l'eccellenza, ed utilità della pittura, poichè è istrumento della memoria, istrumento dell' intelletto, istrumento della volontà; è segno e figura immaginata dagli uomini per rappresentare tutte le cose naturali, ed artificiali, per rappresentare gli angeli, i santi, e lo stesso Dio in quel modo che può essere rappresentato.

Ma perchè non vorrei che questo mio discorso generasse fastidio negli animi dei lettori, non andrò scorrendo più in questo spaziosissimo campo delle lodi della pittura, essendo mio proponimento di studiare nella brevità, come sì è potuto facilmente conoscere fin quì, che essendo quest' arte, oltre le molte cose che si sono dette, come un libro vivo di tutti i detti, e fatti del secolo antico e moderno, a me però è bastato d'aver solamente questa parte accennato; e potendosi lungamente discorrere intorno al suo fine, ho voluto dir solamente che era mezzo, col quale s' acquistavano grandissime cose. Non è però da passar con silenzio, ch'ella è una di quelle cose, le quali sono per se medesime desiderabili; perciocchè vediamo, che l'animo nostro da se solo si prende maraviglioso piacere e contento in vedere una bella pittura, e considerar solamente, senza passar più oltre con l'intelletto, quello ch' ella esteriormente rappresenta; e di gran lunga maggiore lo prende, quando poi scorge la simmetria d'un buono, ed intendente artefice in una figura, ed avvertisce quella mirabil' arte, con che egli fa che una figura immobile ed insensibile, agli occhi nostri paja che si muova, e salti, e corra, e chiami, e percuota con le mani, e muova tutta la vita innanzi, indietro, alla destra, ed alla sinistra; quando considera come il pittore co'colori rappresenta nel piano la grossezza, e rilievo delle cose, le carni, i capelli, i vestimenti, e la luce, che tutto questo alluma; e quello che è ancora più maraviglioso fa sì, che nella superficie piana si veggono quattro e cinque uomini l'uno dietro all' altro, anzi tutto un esercito, e tutta una provincia: e finalmente che insino a questo termine è ar-

rivato investigando l'intelletto nostro, che ha voluto con arte imitar la natura formatrice degli elementi, delle piante, degli alberi, degli animali, dell' uomo. Il che assai meglio saprebbe dipingere un oratore con i varj colori della rettorica, che io che sono pittore solito dipingere con varietà di colori materiali.

Ma perchè è necessario, non solo per l'intelligenza di quello che abbiamo detto, ma ancora di quello che seguirà, intendere la differenza o conformità, che è fra la pittura, e la scultura, brevemente dichiarerò quale sia l' opinione mia intorno a questo, acciocchè per avventura gli scultori non s'arroghino quelle lodi, che sono proprie della pittura, e noi altri restiamo privati del frutto delle nostre fatiche; conciosiachè fra scultori e pittori fu sempre contesa quale delle due arti fosse più eccellente; e molti hanno giudicato diversamente, altri in favore de' scultori, ed altri de' pittori, siccome io il quale tutta volta che m' è occorso di ragionare di cosiffatta materia, ho sempre difeso questa parte, perciocchè aveva disegno di dare in luce quest' opera, nella quale io voleva poi più amplamente trattarne, con speranza che questo discorso così per la novità, come per le ragioni che si sarebbero addotte, non dovesse dispiacere ai lettori. E primieramente per avere più certa la risoluzione di tutto ciò, è necessario considerare la convenienza, e differenza di queste due arti, perciocchè così di gran lunga più chiaro si potrà conoscere nel capitolo seguente, dove poi ne ragionerò particolarmente, quale di loro sia di maggior pregio ed eccellenza: il che pare a me che non dovea essere in alcun modo pretermessa da coloro, che hanno trattato questa questione.

Dico adunque, che la pittura e scultura si contengono sotto una medesim' arte, per quella regola che dice, che quelle cose, che convengono in un terzo, convengono fra di loro. E se potesse parere ad alcuno, che con questa regola si verrebbe anco a conchiudere, che l' uomo per esempio fosse un cavallo, poichè tutti due convengono in un terzo, cioè in essere animali; il che è falsissimo, perciocchè convengono solamente in questa parte, che tutti due sono animali, ma diversi in ispecie, e così si potesse dire della pittura, e scultura; nondimeno si ha da intendere con giudizio, che siccome tra l' un uomo e l' altro non si può dire che sia alcuna differenza essenziale, perciocchè tutti due sono uomini razionali, così la scultura e pittura non si possono chiamare differenti tra se essenzialmente, perciocchè l'una e l'altra tende ad un' istesso fine, di rappresentare agli occhi nostri le sostanze individue, e tutte due parimenti lo fanno, seguitando la quantità geometrica d'essi individui; e così l'una come l'altra egualmente s'affatica di rappresentare la bellezza, il decoro, il moto, ed i contorni delle cose; e finalmente tutte due non sono intente ad altro, che ritrarre le cose al naturale più simili che possono.

Perciocchè poniamo che un re commetta ad un pittore, e ad uno scultore, che tutti due facciano di lui un ritratto, non è dubbio che l'uno e l'altro avrà nel suo intelletto la medesima idea e forma di quel re, e procederà nella sua mente col medesimo discorso della ragione, e dell' arte; ed in somma avrà il medesimo proponimento e scopo di fare il ritratto quanto più si possa simile alla persona del re. I mezzi ancora saran-

no i medesimi, perchè tutti due si sforzeranno d'imitare la persona del re, servando la medesima quantità geometrica di lui, che è per esempio di dieci faccie, e servando tutti i suoi contorni nè più nè meno come quelli del re: e così osserveranno la quantità, e contorno della sua fronte, del suo naso, degli occhi, della bocca, e finalmente di tutta la vita, ed allora resterà il ritratto di punto simile al corpo del re, talchè procedono questi due artefici per la medesim' arte nella lor mente, ed intelletto. Dipoi avanti che s'adoprino intorno alla materia, disegnano prima in carta, o in altra cosa tutto quello, che nella mente loro avevano concetto, ed il disegno espressivo dell' idea di tutti due conviene in tutto quello che ha da esprimere la similitudine, che è l'essenziale di queste arti: e forse saranno solamente differenti in qualche cosa accidentale, perchè l'uno di loro farà le gambe o le braccia con diversa posizione e moto, ancorchè tutti due avessero prescritto dal re una certa attitudine e posizione, come a dir diritta, nella quale voleva essere ritratto.

Egli è il vero, che l'uno dipinge, e l'altro scolpisce; ma questa però è una differenza materiale, che non fa specie diversa d'arte, nè di scienza. La differenza essenziale sola è quella, che fa specie differente e diversa di scienza, la quale non si trova fra la pittura e scultura, e così non è differenza specifica fare il ritratto del re in pietra, o in legno, o in metallo, o in tavola, o col pennello, o collo scalpello, perchè tutte queste differenze sono materiali. Onde siccome pazza cosa sarebbe, che uno che ritrae il re in marmo dicesse a chi lo ritrae in legno, che non fosse scultore perchè ado-

pera il legno, ed egli il marmo; così e non altrimenti sarebbe se lo scultore dicesse al pittore, che non fosse dell' arte sua, perchè egli adopera il marmo, ed il pittore lavora in tavola, o in tela, egli adopera lo scalpello, ed il pittore il pennello. Se la diversità della materia dunque sola non induce diversità d'arte, necessariamente dobbiamo anche dire, che diversi artefici in ispecie non si possono chiamare quelli, de' quali uno fa il ritratto d'una stessa cosa in tavola, e l'altro in marmo. E quantunque lo scultore rappresenti tutto il corpo del re co' suoi contorni, cosa che non fa il pittore, non però si ha da dire, che siano fra se differenti d'arte, perciocchè ne anco il più ed il meno fanno differenza essenziale; e così non sarebbe concludente ragione il dire, questa figura è di rilievo intiero, e questa di mezzo, dunque quello solo è scultore, e questi no: e parimenti dire, il pittore non fa in una figura se non una sola veduta, e lo scultore le fa tutte, però l'arti dell' uno e dell' altro sono diverse; perchè se il pittore non fa più d'una veduta, è perchè lavora in piano. Talchè s'egli rappresenta solamente mezza figura, e se una fiata la rappresenta in ischiena, e l'altra in profilo, questo avviene per la imperfezione della materia, che è piana, e non per imperfezione dell'arte. E così conchiudo risolutamente, che la medesima arte è quella, con la quale si ritrae la figura in marmo, in legno, in argento, o in oro, e quella con che si ritrae in tavola, in carta, o in muro.

È ben vero, che noi altri pittori seguitiamo il più difficile, e perfetto di quest' arte, come si dirà più basso. Ora dirò alcuna cosa degl' inventori, e perfettori

d'essa pittura, poichè così anco pare che ricerchi l'ordine, che essendosi detto dell' eccellenza sua, deducendola dalla sua causa finale, conseguentemente se ne dica, cavandola dalla causa efficiente; riserbandomi poi a trattare lungamente della sua causa materiale e formale nel principio del primo libro.

Ora così come due cose sono che illustrano e nobilitano l'uomo, prima la nobiltà e chiarezza de' progenitori, e poi l'antichità, la quale non è dubbio che molto aggiunge di splendore alla nobiltà della famiglia; così e non altrimenti tutte le scienze tanto più sono illustri e chiare, quanto più illustri e chiari sono stati gl'inventori di quelle, e quanto più antichi. Essendo adunque, come abbiamo con ragioni evidenti poco dianzi provato, la plastica scultura e la pittura una stess' arte, ne segue chiarissimamente, che non v'è arte nel mondo nè più antica, nè da più saggio, e più nobile inventore ritrovata, che la pittura: perciocchè ognuno sa che nell' istesso principio del mondo, avanti che fosse generato l'uomo, il primo plasticatore fu l'istesso Iddio, il quale pigliando di quella terra vergine elementata ch' egli aveva creato, fece la plastica del prim' uomo, e dopo miracolosamente gl' inspirò ed introdusse l'anima.

E degli uomini (se vogliamo dar fede agli ebrei) fu Enos figliuolo di Seth, il quale come si riferisce nel supplemento delle croniche, formò certe immagini per incitare i popoli a riverire, ed a pregare Iddio, come al presente usano i cristiani. Ma più verisimilmente si può attribuire la lode di questa nobilissima invenzione a Nino re degli assirj, il quale come dicono gl' istorici, aven-

do celebrato l'esequie di Belo suo padre detto Nembroth, che dagli assirj era chiamato Dio Saturno, e fu il primo re di Babilonia, per mitigare in parte il dolore della morte di quello, e ristorare in certo modo così gran perdita, ne fece scolpire un' immagine.

Dopo il diluvio, questo è chiaro, che Prometeo figliuolo di Jafet e di Asia ninfa, fu il primo inventore della plastica, il quale secondo Agostino nel libro *della città di Dio* decimo ottavo, e secondo Eusebio, fu in grandissima stima presso gli arcadi, ed era uomo di acutissimo ingegno, e di gran prudenza, talchè indusse gli uomini rozzi e barbari alla vita politica, e fu il primo che formasse le immagini degli uomini di terra, facendole con certa sua arte muovere, come se avessero avuto spirito e vita, onde presero poi i poeti occasione di fingere tante sue favole, quante ne leggiamo.

Conosciuta poi, ed intesa l'eccellenza, ed utilità di quest'arte, cominciò a divulgarsi per tutte le provincie, ed i primi inventori di quelle ad essere avuti in grandissimo pregio. E così Gige lidio appresso gli egizj, Pirro appresso i greci, e Polignoto ateniese appresso i corintj, furono avuti in grandissima stima, per essere stati appresso loro i primi ritrovatori della pittura.

Si cominciò prima a dipingere solamente con chiaro, ed oscuro, e ne furono autori Ardice corintio, e Telefane sicionio. Cleofanto corintio poi introdusse l'uso dei colori, ma però d'un solo, come hanno voluto darci ad intendere gl'istorici, chiamandolo *monocromato*. Apollodoro ateniese poi fu quello, che prima cominciò a dipingere con pennello; e Cumano parimenti ateniese,

che cominciò a distinguere il maschio dalla femmina. Cimone cleoneo illustrò molto quest' arte, trovando nelle figure gli scorci, e dipingendo con tal' arte i volti, che riguardassero in tutte le parti; ed oltre di ciò dimostrò il modo di rappresentare nei panni i crespi, e nei corpi i muscoli, e le vene. Dopo lui le aggiunse grandissima perfezione Peneo fratello di Fidia scultore, insegnandoci a dipingere le donne con vesti lucide, con fregi, e con mitre d'oro in capo, e dipingendo la battaglia degli ateniesi contro i persj, trovò la via di ritrarre dal naturale i volti, ritraendo alcuni grandissimi uomini, come de' persj Tisaferne, e degli ateniesi Milziade, e Cinegiro. Parrasio efesio anch' egli la polì in molte parti, e similmente Zeusi, che fu il primo che trovò la maniera d'ombrar le figure. Finalmente Apelle gli pose l'ultima mano, e la ridusse alla perfezione con l'ajuto della geometria, e dell' aritmetica, senza le quali, diceva Panfilo suo maestro, che niuno poteva esser pittore; siccome a'tempi de' nostri padri Bernardino Luini usava di dire anch' egli, che tanto era un pittore senza prospettiva, quanto un dottore senza grammatica.

È quest' arte di tale eccellenza, che l' altezza ancora dei re, e degl' imperatori s'è inchinata ad esercitarla; e non è meraviglia, perchè questa è un' arte, a cui sono necessarie tante cose, che solo gli uomini liberi, e potenti la possono con lode esercitare, per essere quasi come un compendio della maggior parte delle arti liberali; cioè per non potersi senza la cognizione, ed ajuto di molte di quelle esercitare, come della geometria, dell' architettura, dell' aritmetica, e della

prospettiva. Imperocchè senza cognizione delle linee, della superficie, della profondità, della grossezza, e delle figure geometriche, che può fare il pittore, essendo questo il primo fondamento suo? Senza cognizione dell' architettura, come potrà col pennello rappresentare agli occhi case, palazzi, tempj, ed altri edificj? Senz' aritmetica, come potrà intendere la proporzione del corpo umano, delle fabbriche, e delle altre cose, così artificiali, come naturali? E senza prospettiva, come può il pittore allumare una figura, fare uno scorcio, o rappresentare altro moto?

Di più è necessario anche al pittore aver cognizione delle cose così sacre come profane, e non solamente dei greci, o dei romani, ma anco dei medj, dei persj, e di tutte le altre nazioni: ha d'aver notizia almeno superficiale dell'anatomia; e per concludere, gli si ricerca la cognizione di tante scienze, e di tante arti, che non solo ha bisogno d'essere uomo libero, ma anche ricco per potersi provedere dei libri necessarj, ed aver che dare ai precettori che l'ammaestrino. Da che si conosce quanto biasimo meritino i pittori di questi nostri infelici tempi, che hanno ardire di esercitar quest' arte, non solamente senza cognizione delle scienze sopradette, ma anche senza saper pure nè leggere nè scrivere; e stimolati dalla povertà, con quello solo scopo di guadagnarsi il vitto, altro non fanno ch' empiastrare tutto giorno le mura, i tempj, e le tavole con vituperio di così nobil' arte, e con isdegno degli uomini intendenti, che simili pitture vedono, e considerano.

Il che pensando io molte volte fra me stesso, per il grandissimo studio che ho sempre posto in quest'ar-

te nobilissima, mi sono risoluto di comporre questo trattato, il quale ho diviso in *sette* libri, acciocchè almeno, dopo che non si può persuadere agli uomini di questo tempo che si sforzino d'apprendere tutte queste scienze necessarie (come si è detto) per la pittura, facciano qualche studio in questa mia fatica, perciocchè vi troveranno raccolto, per quanto si sono potute stendere le forze del mio debole ingegno, se non tutto, almeno parte di quello che è bisogno per riuscire in questa professione di qualche pregio e considerazione.

E perchè non è ragione, che quello che si fa per istinto di pietà contenga in se alcuna cosa contro la pietà, prego umilmente i Reverendi PP. Inquisitori dell' eretica pravità, ai quali mi sottopongo insieme con tutte le cose mie, che se in questi libri si troverà alcuna cosa o contro i buoni costumi, o contro la dottrina che insegna la S. Madre Chiesa Romana, si degnino di toglierla, e correggerla, sì che restino affatto purgati, e mondi da ogni errore.

Divisione

DI TUTTA L'OPERA.

Due sono le maniere ed i modi di procedere ordinatamente in qualunque scienza ed arte, de' quali l'uno si chiama ordine della natura, e l'altro si domanda ordine della dottrina: la natura procede ordinatamente cominciando dall' imperfetto, e terminando nel perfetto, e cominciando dalle cose singolari, e finendo nelle universali. E se l'intelletto umano procedesse nell'intendere le cose nell' istesso modo ed ordine con che sono state da essa natura prodotte, questa veramente sarebbe la più eccellente maniera del mondo da intendere. Imperocchè cominciaressimo a conoscere tutte le cose per i suoi primi ed immediati principj, e questi anco conosceressimo non in idea, e separatamente dalle cose particolari, come dissero alcuni, nè immaginati e collocati solamente nell'intelletto umano, come altri vollero, ma tali quali concorsero alla formazione delle cose particolari; e quasi con gli occhi stessi li potressimo vedere, e con le dita dimostrare. Il che è la più bella, e certa maniera di conoscere tutte quante le altre. Perciocchè chi non vede, che cominciando il nostro intelletto l'operazione sua d'intendere per le cose particolari, comincia a conoscere questi medesimi particolari per la sua materia, e per la sua forma, che sono i suoi primi

ed immediati principj, non collocati nel concavo della luna, o immaginati solo dall' istesso intelletto, e riposti in lui come in soggetto; ma che sono concorsi a costituire e formare il composito di Pietro, per esempio, o di Giovanni, e che nel medesimo Pietro o Giovanni quasi si possono dimostrare col dito? E che prova poi, o che conoscimento più evidente, e più certo può essere di questo che si cava dalla cosa posta innanzi agli occhi? Il che non è solamente mio pensiero, ma dell'istesso principe de' filosofi, il quale scrive, che i primi principj si possono provare per il senso: volendo intendere che è più certa la prova sensuale, che l'intellettuale. E quindi avviene che allora una cosa avrà di sua natura l'essere conoscibile, quando sarà tale cosa che si possa vedere con gli occhi, e sentire con le altre sentimenta. E questa è la ragione perchè Aristotile nel medesimo principio della fisica dice, che i particolari di sua natura sono conoscibili, i quali tutti se noi potessimo comprendere ed intendere, saremmo sapientissimi; ma è cosa impossibile, perchè essendo loro infiniti in potenza, solamente possono essere conosciuti da quello che è infinito in atto. Perciocchè quantunque alcuna creatura celeste forse possa esser capace d'intendere quelle cose particolari, che attualmente sono create e prodotte, nondimeno perchè non sono creati tanti particolari nel mondo, che non se ne possa produrre molto maggior numero, il che solo dipende dalla libertà di Dio, e dalla sua providenza; perciò questa potenzialità, o per dir più chiaro, i particolari tutti che sono stati creati, e prodotti insieme con quelli che si

ricreeranno, e produrranno nel mondo, solo possono essere da Dio con la sua prescienza conosciuti.

E parte di questo accennava Aristotile, quando diceva che i particolari erano noti alla natura, intendendo forse del primo motore della natura, qual' è lo stesso Iddio. Sono adunque i particolari conoscibili di sua propria natura, perchè quanto hanno di attualità, tanto hanno, come dicono i filosofi, di conoscibilità; ed eglino sono attualmente, perchè la sua materia già non è pura potenza, ma è attuata per la sua forma, e la sua forma già non sta nel grembo della materia, ma sta in lei attuandola; ed ancorchè questo s'intenda propriamente degl' individui della sostanza, proporzionalmente però s'intende anco degl' individui degli accidenti. Resta dunque chiaro, che se noi non intendiamo i particolari, non è perchè eglino di sua natura non siano intelligibili, ma avviene per mancamento nostro, che non possiamo comprendere la loro infinita moltitudine. E perciò non deve l'intelletto nostro cominciare ad intendere le cose con l'ordine della natura, poichè non può comprendere tutti i particolari, i quali sono infiniti, ma deve cominciare con l'ordine della dottrina, del quale lo intelletto nostro è capace; perchè quest' ordine procede dalle cose universali alle particolari, le quali possono essere facilmente conosciute da noi, per essere l'intelletto nostro di questa natura, che propriamente intende l'universale, essendo egli potenza dell' anima spirituale, e perciò godendo delle cose universali separate dalla materia, e fatte in qualunque modo spirituali per opera dell' intelletto agente.

Per questa ragione volendo io trattare in questo libro dell' arte della pittura, ho voluto seguitar l'ordine della dottrina. E perchè in ciò si potrebbe errare, se io ripigliando più alto volessi cominciare a definire al lettore che cosa sia qualità, e di quante specie sia; dichiarare che cosa sia abito, e disposizione; che cosa sia figura o forma; e dimostrare come la pittura per diverse considerazioni si comprende sotto queste specie di qualità (cosa che piuttosto s'appartiene al dialettico, ed al filosofo, che al pittore), per questo io, secondo il precetto di Orazio, che ci ammonisce a non cominciare l'istoria della guerra di Troja dalle due uova di Leda; cioè che per trattar d'una cosa non si ha da pigliare un principio troppo rimoto da quello che si tratta; da principio comincerò dalla definizione della pittura, quale è il suo primo ed immediato principio, ed insieme il più generale ed il più proprio che in lei si possa considerare; di poi mostrerò quale sia il suo genere, che è la prima parte della definizione; e finalmente tutte le differenze che entrano nella definizione a limitare il suo genere, qual'è una specie di qualità che si chiama arte, ed a costituire questa specie specialissima di qualità, che si chiama pittura.

E perchè le differenze che fanno, che la pittura sia arte particolare, e sia differente da tutte le altre arti del mondo sono cinque, *cioè* proporzione, moto, colore, lume, *e* prospettiva, *tratterò di ciascuna di queste differenze separatamente in un libro per ordine, e così il* primo *libro conterrà un trattato della proporzione, che è la prima differenza della pittura;*

il secondo *del moto*; *il* terzo *del colore*; *il* quarto *del lume*; *ed il* quinto *di quella parte della prospettiva che è necessaria al pittore. E così verrò in questi* cinque *libri a servare l'ordine sudetto della dottrina, che comincia dal principio più universale della pittura, e più immediato, che è la sua definizione, e poi viene alle cinque parti che costituiscono la pittura.*

Ma considerando che non tutti quelli che cominceranno ad apprendere quest' arte sapranno cogliere il frutto di quest' arbore, per essere troppo alto (voglio dire, che trattandosi in questi primi cinque *libri delle parti essenziali, e principali della pittura generalmente, ed essendo le cose generali troppo discoste dal nostro senso, onde tutti non sapranno discernere a quale universale questa cosa particolare, o quell' altra si sottoponga) io che sommamente desidero il profitto, e l'utilità eziandio di quelli che cominciano ad imparare quest' arte, ho voluto aggiungere un* sesto *libro, nel quale tratterò praticamente quello, che nei* cinque *libri s'insegna teoricamente; essendo anche questo l'ordine della dottrina, che dopo la teorica seguiti la pratica. E perchè quelli che praticamente cominciano ad operare, non solo hanno bisogno delle regole dell' arte, ma ancora dei precetti del giudizio, e della prudenza, in questo stesso libro, avanti ch'entrassi a trattare della pratica, ho premesso un compendio di regole dell' arte, insieme con una raccolta di precetti della prudenza, e giudizio che ha d'avere l'artefice nel dipingere. Perchè non basta al pittore che dipinga bene, ma gli si ricerca anco che dipinga con prudenza e giudizio; e nel rimanente poi*

ho posto alcuni esempj, coi quali si può praticare, e mettere in atto l'arte della pittura.

Di più, quantunque in questi sei libri si contenga tutta la perfezione dell' arte, nondimeno considerando io che l'accidente che più necessariamente accompagna la pittura è l'istoria, per sapere prudentemente praticare, ho voluto per levare al pittore questa fatica di volgere, e rivolgere diversi libri, aggiungervi un altro libro che è il settimo, nel quale si tratta dell'istoria necessaria al pittore, cominciando dal cielo insino all' inferno, e dimostrando il modo come si ha da dipingere Iddio, e gli angeli; ed in qual forma, ed in che abito dipingevano gli antichi i pianeti, gli elementi, e le altre cose. A che fare è stato necessario leggere e rileggere infiniti libri, e non avere alcun riguardo all' utile, e comodo mio privato, per apportar utile, e servizio agli uomini della mia professione, i quali è ben ragione (come anch' io con ogni affetto di cuore li prego) che gradiscano, ed abbiano care queste mie fatichè prese da me, e per servizio loro, e per ampliare quest' arte; e considerino il poco ajuto e lume che io ho potuto avere dalle fatiche altrui, essendo stata questa materia tocca da così pochi, che quasi potrei senz' arroganza dire, ch' io sono stato il primo, che con qualche artificio e metodo ne ho cominciato a scrivere, ed ho agevolato la strada, per la quale si potrà più speditamente camminar per l'avvenire.

LIBRO PRIMO

DELLA PROPORZIONE NATURALE, ED ARTIFICIALE DELLE COSE.

CAPITOLO I.

Della definizione della pittura.

Pittura è arte, la quale con linee proporzionate, e con colori simili alla natura delle cose, seguitando il lume prospettivo, imita talmente la natura delle cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza, ed il rilievo de' corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra agli occhi nostri molti affetti, e passioni dell' animo. Per dichiarazione di questa definizione dobbiamo sapere, che in tutte le cose naturali si trova materia, alla quale risponde il genere, e la forma, e che ad essa forma risponde poi la differenza. Onde dicono i logici, che il genere è quello che dichiara l'essenza delle cose; e la differenza è quella che dichiara la forma, e qualità essenziale delle stesse cose. Perciò è necessario, secondo questa dottrina, poichè ho voluto con la definizione sopraddetta dichiarare che cosa sia pittura, dimostrare il suo genere, e le sue differenze, per le quali ella si distingue, e fassi diversa da tutte le altre scienze ed arti. Il genere adunque della pittura è arte. E che la pittura sia arte si prova dalla definizione di essa arte, la quale in somma non è altro che una ragione retta, e regolata delle cose che si hanno da fare. Si prova anco, perchè tutte le cose naturali sono la regola, e la misura della maggior parte delle scienze, e arti del mondo, essendo che sono fatte da Dio con somma sapienza, e conseguentemente hanno in se tutte le perfezioni possibili,

e di che elle sono capaci; e perciò possono essere regola retta delle cose artificiali: onde ne seguita chiaramente che la pittura è arte, perchè piglia per sua regola esse cose naturali; ed è imitatrice, e come a dire simia dell' istessa natura, la cui quantità, rilievo, e colore sempre cerca d'imitare. Il che fa con l'ajuto della geometria, aritmetica, prospettiva, e filosofia naturale con tanta e così retta ragione, che non può essere più.

Ma perchè delle arti alcune sono liberali, ed alcune meccaniche, non sarà fuor di proposito brevemente toccare tra quali di loro debba essere annoverata la pittura. Questa questione, se con autorità avesse ad essere decisa, presto si determinerebbe; perciocchè Plinio apertamente la chiama arte liberale. Ma con ragione anco si può facilmente provare. Imperocchè sebbene il pittore non può conseguire il suo fine, se non adoperando e mano e pennello, nondimeno è chiaro, che in questo esercizio si prende così poco travaglio e fatica, che non ci è uomo libero nel mondo, a cui cotale esercizio non gradisca, ed infinitamente diletti: e però si legge che il re Francesco I di Francia molte volte si dilettava di prendere lo stile in mano, ed esercitarsi nel disegnare, e dipingere. Ed il medesimo hanno fatto molti altri principi così antichi come moderni, fra i quali non è da tacere Carlo Emanuele duca di Savoja, il quale siccome in ogni virtù eroica, così anco in questa, ed altre arti liberali imita, e felicemente agguaglia quel gran re Francesco suo avolo materno, con stupore, e meraviglia di tutto il mondo; perchè vedevano, che in simile esercizio niente v'è di ser-

vile e meccanico, ma tutto è libero e nobile. Ed in vero qual' uomo libero, o principe sarà nel mondo, che non prenda diletto d' imitare col pennello Iddio, e la natura in quanto può? Poi è chiaro, che il geometra anch' egli adopera le mani, tirando linee, circoli, triangoli, ed altre simili figure, nè però vi è stato alcuno mai ch' abbia detto, che la geometria fosse arte meccanica, solamente perchè quell' opera manuale è così poca, e leggiera, che assurda cosa sarebbe il dire, che per ciò alcuno diventasse di condizion servile. La medesima ragione è della pittura, nella quale l'uomo così poco si affatica, che non si può dire in alcun modo, che s'egli è nobile, per esercitarla s'avvilisce. Se consideriamo anco che la pittura è subalternata, e sottoposta alla prospettiva, filosofia naturale, e ad essa geometria, le quali tutte senza dubbio sono scienze liberali; ed inoltre ch' ella ha certe conclusioni, le quali prova con principj primi per se, ed immediati, necessariamente dobbiamo conchiudere che è arte liberale.

Qual' arte liberale ella sia poi tra molte che se ne ritrovano, si può facilmente cavare dalla definizione soprapposta, perciocchè prima si è detto ch'ella rappresenta in piano la corpulenza, e rilievo delle cose corporee, non eccettuandone alcuna, sia naturale, od artificiale; perchè è chiaro, che il pittore dipinge ancora palazzi, tempj, e tutte le altre cose che si fanno con mano, e per arte. Poi si è detto che rappresenta la figura nel piano, e così si distingue dalla scultura (non però essenzialmente, come abbiamo detto nel proemio, ma accidentalmente per la diversità della mate-

ria, colla quale rappresentano queste due arti le cose naturali) la quale imita ancor' ella la natura, ma questo fa, pigliando il corpo già creato da Dio; ma il pittore lo fa nel piano, e nella superficie, il che è una delle ragioni principali, per la quale la pittura ha da essere stimata più artificiosa, e di maggiore eccellenza che la scultura: perchè con la pura arte nel piano, dove non ci è se non larghezza e lunghezza, dimostra e rappresenta all' occhio la terza dimensione, che è il rilievo, e la grossezza; e così fa parere corpo nel piano dove naturalmente non si trova. Inoltre si soggiunge nella definizione, che dimostra e rappresenta all'occhio i moti corporali. Il che è verissimo, e si vede chiaramente nelle opere dei valent' uomini in quest' arte.

Perciocchè qual moto può fare un corpo, ed in che modo si può collocare, che non si veda nella pittura dell' estremo giudizio fatta di mano del divino Michelangelo nella cappella del papa in Roma? Ivi si veggono la gloriosa Madre di nostro Signore, S. Giovanni, ed altri santi per la grandissima paura che hanno di vedere Cristo sdegnato contro i scellerati, quasi mettersi in fuga, e ricoverarsi dietro le sue spalle, per non vedere quella faccia terribile, e tutta di sdegno e di furore accesa. Si veggono i rei che, ingombrati dal medesimo timore, pare che si mettano anch'eglino in fuga, e cerchino di nascondersi nelle più oscure grotte, e profonde caverne. Dall' altra parte si veggono i santi, che in certo modo pare che finiscano allora di risuscitare, e vadano ascendendo per quell' aria a collocarsi alla mano destra di Cristo. Da un' altra pare che veramente si veggano gli angeli scendere dal cielo

con lo stendardo della santa Croce, e da un'altra si veggono gl' istessi angeli portar l'anime beate al loco posto da la mano dritta di Dio; e per conchiuderla, non v'è moto corporale, o sia per innanzi, o per di dietro, alla sinistra, o alla destra mano, o in su, o in giù, che non si vegga espresso in quest' artificiosa, e mirabile pittura.

Se ci rivolgiamo poi ai moti dell'animo, de'quali se ne fa anco menzione nella definizione, con non minore artifizio e meraviglia de' riguardanti, si veggono medesimamente espressi nell' istesso giudizio, e specialmente in Cristo, nel quale si vede un'ira, ed uno sdegno così acceso, che par che tutto avvampi, e folgori; e nei santi, e nei dannati, ne' quali tutti pallidi e confusi si scorge visibilmente il timore, e lo spavento che hanno del giudice sdegnato. Ed in somma molti moti così del corpo, come dell' animo si veggono in questa pittura del divino Bonarroti, e dell' eccellente Raffaello d'Urbino, e d'altri pittori antichi e moderni, così d'amore, come d'odio, e così di tristezza, come d'allegrezza, e di qualsivoglia altro moto dell' animo.

Tutte queste rappresentazioni poi, e dimostrazioni, dissi nella definizione, che la pittura fa con linee proporzionate. Dove si ha d'avvertire che il pittore disegnando, non tira le linee senza ragione, proporzione, ed arte, come hanno voluto dire alcuni, vedendo che gl' imperiti dell' arte procedono con poca ragione. Perciocchè sebbene Orazio nella sua *arte poetica* dice che i pittori, ed i poeti hanno egual licenza di fare ciò che vogliono, questo s'intende però solamente quan-

to al compor le figure insieme col modo, e proporzione che vogliono, mostrando per esempio nella guerra farsalica Giulio Cesare in un atto, che per avventura non fece, o mettendolo nella vanguardia, dov' egli forse si ritrovò nella retroguardia; o dipingendolo che ragionava, ed esortava i suoi, che combattessero da valorosi soldati, cosa che forse non avrà fatto. Fuor di questo è astretto il pittore a procedere in tutte le sue cose con proporzione ed arte; perchè prima che delinei, o disegni un uomo, è bisogno che sappia la sua quantità e statura, che sarebbe un grandissimo errore fare un uomo di dieci faccie, che fosse di undici o di dodici. È bisogno ancora che sappia che proporzione ha la fronte col naso, ed il naso colla bocca e col mento, e tutta la faccia col collo, ed in somma ha da cercar di sapere la proporzione di tutte le cose naturali, ed artificiali. E perchè par quasi impossibil cosa, che un uomo solo possa tutto questo sapere, soleva il prudentissimo Apelle dopo che aveva dipinto alcuna cosa, la qual voleva che fosse perfetta, metterla fuori in pubblico, ed egli nascondervisi dietro, attendendo ciò che si giudicava della proporzione, ed arte della sua pittura; e secondo che ciascheduno giudicava di quelle cose, di che egli aveva cognizione e pratica, così l'andava riformando; siccome per il contrario rifiutava anco il giudizio di coloro, che volevano giudicar di quelle parti che alla sua professione non s'appartenevano, come fece al calzolajo, il quale non contento d'aver discorso intorno al piede d'una sua figura, voleva anche dar giudizio delle altre parti, dicendogli *ne sutor ultra crepidam*. Oltre di ciò ha anco

da usare il pittore queste linee proporzionate con certo modo e regola, la quale non è altro che quella che usa, e con che procede l' istessa natura in fare un suo composito, dove prima presuppone la materia, che è una cosa senza forma, senza bellezza, e senza termine, e poi nella materia introduce la forma, che è una cosa bella, e terminata. Così fa il pittore, il quale piglia una tavola, che nella faccia non ha se non una superficie, o un piano senza bellezza, le cui parti non hanno fini nè termini, ed egli l'abbellisce, e termina delineando e disegnando in lei un uomo, un cavallo, una colonna, e formando, e pulendo tutt' i suoi contorni; ed in somma imitando con le linee la natura della cosa che dipinge, così nella larghezza, come nella lunghezza, corpulenza, e grossezza. E perchè in questo loco cade molto a proposito un precetto di Michelangelo, non lascerò di riferirlo semplicemente, lasciando poi l' interpetrazione, ed intelligenza di esso al prudente lettore.

Dicesi adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due, e tre. Ed in questo precetto parmi che consista tutto il secreto della pittura, imperocchè la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura è, che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia della figura. E per rappresentare questo moto, non vi è forma più accomodata, che quella della fiamma del fuoco, la quale secondo che dicono Aristotile, e tutti i filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma della sua fiam-

ma è più atta al moto di tutte, perchè ha il cono, e la punta acuta, con la quale par che voglia romper l'aria, ed ascendere alla sua sfera. Sicchè quando la figura avrà questa forma, sarà bellissima. E questa anco si può servare in due maniere, una è che 'l cono della piramide, che è la parte più acuta, si collochi di sopra, e la base, che è il più ampio della piramide, si collochi nella parte inferiore come il fuoco; ed allora s'ha da mostrare nella figura ampiezza e larghezza come nelle gambe o panni da basso, e di sopra si ha d'assottigliare a guisa di piramide, mostrando l'una spalla, e facendo che l'altra sfugga, e scorci, che 'l corpo si torca, e l'una spalla s'asconda, e si rilevi, e scopra l'altra. Può ancora la figura che si dipinge stare a modo di piramide, che abbia la base, ed il più ampio rivolto verso la parte di sopra, ed il cono verso la parte da basso; e così mostrerà la figura larghezza nella parte superiore, o dimostrando tutti due gli omeri, o stendendo le braccia, o mostrando una gamba, ed ascondendo l'altra, od altro simil modo, come il saggio pittore giudicherà che gli venga meglio. Ma perchè sono due sorte di piramidi, l'una retta come è quella che è appresso S. Pietro in Roma, che si chiama la piramide di Giulio Cesare, e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questa chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando cammina, che è la propria forma della fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha da rappresentare la forma della lettera S retta, o la forma rovescia,

come è questa S, perchè allora avrà la sua bellezza. E non solamente nel tutto ha da servare questa forma, ma anco in ciascuna delle parti. Imperocchè nelle gambe quando l'un muscolo da una parte rileva in fuori, dall'altra che gli risponde, e gli è opposta per linea diametrale, ha da essere nascosto, e ritirato in dentro, come si vede nel piede, e nelle gambe naturali. Diceva più oltre Michelangelo, che la figura ha da essere moltiplicata per uno, due, e tre. Ed in questo consiste tutta la ragione della proporzione, di che tratteremo diffusamente in questo libro. Perchè pigliando dal ginocchio al piede quella parte che è più grossa, sta in doppia proporzione di quella che è più sottile, e le coscie stanno in tripla proporzione in paragone di quella che è più stretta.

Ora tornando alla nostra definizione, resta ch'esplichiamo quella parte, dove si dice, che la pittura rappresenta le cose con colore simile alle cose naturali. Nel che si ha da considerare, che essendo il pittore artefice, ha da procedere secondo il modo della natura, la quale prima presuppone (come dicono tutt' i filosofi naturali) la materia delle cose, e poi gli dà la forma. Ma perchè il fare, e creare le sostanze delle cose ha, come dicono i teologi, di potenza infinita, la quale non si trova in alcuna pura creatura, è bisogno che il pittore pigli alcuna cosa invece di materia, e questa è la quantità proporzionata, la quale è la materia della pittura. Il che hanno da considerar molto i pittori, che il medesimo vuol dire quantità proporzionata, quanto disegno, ed il medesimo è disegno, che la materia sostanziale della pittura. E perciò av-

vertiscano, che quantunque siano eccellenti, e miracolosi in colorire, se non hanno disegno non hanno la materia della pittura, e conseguentemente sono privi della parte sostanziale di lei. Non si nega però, che non sia grandissima la forza del colorire. Perciocchè, siccome gli uomini particolari, se non consistessero d'altro che di materia, nella quale è chiaro che tutti convengono, tutti sarebbono un' istessa cosa, e non si vedrìa nel mondo quella differenza tanto grata agli occhi nostri di tanti uomini particolari, (la qual differenza fanno le sette particolarità, che chiamano i filosofi individuanti, che sono sette accidenti sostanziali che causano la individuazione, e singolarità nella sostanza, e sono cagione di tanta diversità e bellezza); così se il pittore disegnasse solamente un uomo proporzionato giusto, ed uguale al naturale, perciocchè si trovano molti uomini uguali in quantità, di certo per la quantità sola non sarebbe quell'uomo conosciuto; ma quando oltre il disegno, e quantità proporzionata, giusta, ed uguale, aggiunge il color simile, allora dà l'ultima forma, e perfezione alla figura, e fa sì che ognuno che la vede discerne di qual' uomo è, e sa dire per esempio che è dell' imperador Carlo V, o di Filippo suo figliuolo, che è d'uomo melancolico o di flemmatico, di sanguigno o di collerico; ch' ella è figura d'uomo che ama, che teme, di giovane pieno di vergogna, ed erubescenza, e per conclusione avrà la figura tutta la sua naturale perfezione, sì che di subito in lei sarà riconosciuto colui che è ritratto, ed a chi s'assomiglia.

Procurerà dunque con ogni studio il pittore d'es-

sere valente coloritore, poichè in questo consiste l'ultima perfezione dell' arte. E per questa particolarità che ha in se la pittura, cioè di dimostrare all' occhio le cose con colore simile, ella si fa differente da tutte le altre arti, e massime dalla scultura, nella quale è chiaro che non si adopera colore, d'onde si cava ancora l'eminenza d'essa pittura, ed eccellenza sopra la scultura; poichè il pittore fa quello che lo scultore non può perfettamente fare, in imitar con l'arte sua la natura, così come perfettamente l' imita il pittore. Il che si vede chiarissimamente; perchè lo scultore non s'affatica in altro che in fare che la figura abbia l' istessa quantità della figura naturale, la quale egli imita, e così quello che propriamente fa lo scultore, è fare uguale la figura al naturale, il che non si può dire che sia farla a lei perfettamente simile; perchè dicono i filosofi, che nella quantità non si trova propriamente similitudine, ma solamente nella qualità, ed il colore che adopera il pittore è qualità; e per questo egli dà alla figura la propria sembianza, facendola assomigliare al naturale, che è verissima, e propriissimamente qualità. Ed ancorchè una cosa si dica simile all'altra quando ha la medesima quantità, si dice però impropriamente, perchè parlando propriamente, ella si ha da chiamare uguale, e non simile; imperocchè, come ho detto, la similitudine solamente si trova nella qualità, e lo scultore solo tratta di quantità, nella quale si trova solamente l'egualità.

Ma il pittore nel suo disegno non solamente cerca di dare la quantità giusta, e vera alla figura, e farla uguale al naturale, come fa lo scultore; ma di più

gli aggiunge la qualità, che è il colore, e dà alla figura la qualità e similitudine, la quale, come dissi poco innanzi, non gli può dare lo scultore. Soggiunsi di più nella definizione, che in tutto questo il pittore seguita il lume prospettivo, senza il quale non può fare alcuna cosa. Perchè quando il pittore vuol dipingere, e rappresentare i corpi naturali, i quali comunemente sono tondi, essendo che nel tondo si riceve il lume diversamente, perciocchè nella prima parte feriscono, e lampeggiano più i raggi solari, e la luce d'ogni altro lume, e così quella parte resta più illustrata delle altre, e nella seconda s' indeboliscono i raggi, ed il lume, e nella terza resta quasi spento; perciò è bisogno, ch' egli esprima questo effetto che fa il lume nel corpo, così con le linee, come col colore. Il lume che più percuote nel corpo s' esprime con linee che rilevano più, come sono le torte, convesse, ed arcate. Il lume che percuote egualmente il corpo, si rappresenta con linee rette; e quando comincia a scemare, s'hanno da cominciare a far le linee concave, quali sono quelle con che si fanno buchi, ma con destrezza sì che nella prima parte dove si comincia a debilitare la luce siano dolcemente arcate, e nella seconda un poco più, e così proporzionatamente. Ma non si ha da intendere che sia sempre necessario che la parte dove più lampeggiano i raggi, si dipinga più verso noi, e più vicina al nostr' occhio; perchè molte volte la figura sta posta in fianco, ed il lume fere nella parte più discosta dal nostro occhio. E se mi dirà alcuno, per qual cagione io giudico, che la parte che è manco allumata sia più propinqua a noi,

parendo piuttosto il contrario che la parte più allumata debba stare più verso noi; rispondo che l'arte della prospettiva fa questo. Perchè quello che colloca, e fa la figura in fianco, dimostra la parte più verso noi con linee più grandi, e di maggior quantità, e per questo viene al nostro occhio il cono della piramide della prospettiva con più ottuso, e maggior angulo; e la parte che si rappresenta più discosta dal nostro occhio si fa con linee più picciole, come richiede la prospettiva, e così si vede con angolo più acuto. Ed ancora che una parte sia allumata, il lume però non fa parere le linee maggiori di quello che sono: e così si vedono manco, e pare che quella parte sia più discosta dall' occhio. E di questo n' è cagione il vedere la faccia dell' uomo, la quale vista allora giudichiamo della vicinità o lontananza di tutte le sue parti, cioè anteriore, e posteriore, diritta, e sinistra.

Ora col colore esprime, e dichiara il pittore due cose, la prima il colore della cosa naturale o artificiale, e questo fa con colore simile, verbigrazia, il colore azzuro d'una vesta con altro azzuro, ed il color verde d'un arbore con altro color verde simile: l'altra è il lume del sole, o d'altra cosa che alluma que' colori. E perchè il colore non si può vedere senza il lume, non essendo egli altro, secondo i filosofi, che l' ultima superficie del corpo terminato opaco, e spesso allumata, è bisogno che 'l pittore che vuol' essere eccellente coloritore, sia peritissimo e sagacissimo investigatore degli effetti che fa il lume quando alluma il colore, che così osservando con alta, e profonda considerazione questi effetti, diventerà unico nell'arte

della pittura. Perchè ancora che l'azzuro, per esempio, d'una veste sia ugualmente sparso in tutte le parti di quella veste, e con egual quantità, di modo che non vi sia più azzuro in una parte, che nell' altra, nientedimeno quando è illustrato da qualsivoglia luce, mostra, e fa un effetto nella parte dove la luce percuote con maggior veemenza, ed un altro nelle altre parti dove non risplende tanto. E perciò è di mestieri che se 'l pittore vuole imitar questo azzuro allumato, pigli il colore azzuro, e con questo imiterà, e rappresenterà l'azzuro della veste. Ma per imitare, e rappresentare ancora il lume, con che quell' azzuro è rischiarato, è bisogno mescolare con l'azzuro tanto di color chiaro, quanta luce vede che è quella parte della veste, dove il lume ferisce, e percuote con maggior forza. Da poi considererà l'altra parte della veste, dove non è tanto lume, e mescolerà con l'azzuro manco del colore chiaro, di modo che 'l chiaro sia proporzionato col lume, e con simile considerazione procederà nelle altre parti. Ma là dove i raggi del lume non percuotono nella veste di chiaro in chiaro se non per riflesso o per riverberazione, mescolerà con l'azzuro tanto colore oscuro, quanto le parerà che sia bastevole per rappresentare quella luce così smarrita, facendo di modo che là dove la luce è manco offuscata, sia manco di colore oscuro, e così proporzionalmente. Nella quale osservazione d'effetti che fa la luce col colore, furono miracolosi ed eccellenti Raffaello d'Urbino, Leonardo Vinci, Antonio da Correggio, e Tiziano, i quali con tanta sagacità, prudenza, ed arte imitarono il colore insieme con la luce, che le figure

loro pajono piuttosto naturali, che artificiali. Onde tra le altre cose si vedono nelle carnagioni delle sue pitture certe macchie, che l'imperito dell'arte non sa immaginarsene la cagione. Ma questi valentissimi uomini lo fecero con grandissim' arte, perchè osservarono che la luce, quando percuote la carne, fa cotali effetti, ed altri simili. Tra questi principalmente Tiziano ne fu grandissimo osservatore. Onde per dimostrare la grande intelligenza ch'egli n'avea, e per conseguir gloria e palma in questa parte, ha voluto gabbare gli occhi di tutti i mortali.

Etsi come Michelangelo per dimostrare la perfetta cognizione ch'egli avea dell'anatomia, volle inchinare un poco all'estremo, e rilevare alquanto più i muscoli, per dimostrarli eminenti, e fieri in que' corpi, nei quali la natura gli aveva assottigliati, come nel corpo di Cristo, ed in simili: così Tiziano per dimostrare la sua grand'arte nel rappresentare gli effetti del lume col colore, quando volea mostrare la parte del corpo dove percuote la luce con maggior veemenza e forza, solea mescolarvi di color chiaro un poco più chè non è la luce che volea rappresentare; e là dove la luce percuote riflessa, ed offuscata, solea mescolarvi un poco più di colore oscuro a paragone dell'oscurità della luce che fere in quella parte del corpo, il che fa rilevare molto la figura, ed inganna la vista. Perchè quella luce che viene all'occhio in figura piramidale (come diremo nel libro del lume) viene con angolo più ottuso, e più grande, e si vede più chiaramente: e così appare un rilievo mirabile, massime perchè quando si mescola nella parte dove la luce è

più smarrita, più di colore oscuro di quello che bisogna, e le linee visuali sfuggono, viene quella parte all'occhio nella piramide con angolo acuto, e non si può vedere così chiaramente, e fugge quella parte molto a dentro, e s'allontana. E quando le prime parti del corpo rilevano troppo, e le ultime fuggono assai in dentro, pare un rilievo miracoloso, il che dà alla figura una furia mirabile; e di questo modo inganna Tiziano gli occhi umani, i quali con maraviglia e stupore mirano, e considerano l'eccellenti opere sue. E perchè tutto questo volume diviso in questi sette libri, non contiene altro che una esplicazione lunghissima della definizione della pittura, passerò alla divisione.

CAPITOLO II.

Della divisione della pittura.

Dividesi la pittura in teorica, e pratica. La teorica dà precetti generali, che deve osservare ciascuno che vuole divenire eccellente, e famoso in quest' arte. La pratica dà regole di prudenza, e giudizio, insegnando come si ha da mettere in opera quello che si è detto, ed immaginato generalmente, il che ho riservato nel sesto libro, che s'intitola della pratica. E perchè l'istoria ancora è necessaria al pittore, come ho detto un' altra volta, servando il medesim' ordine di prudenza, ne ho compilato un altro libro che è il settimo. La teorica si divide in cinque parti, la prima

tratta della *proporzione*, la seconda della *posizione* e *situazione* della figura, la terza del *colore*, la quarta del *lume*, la quinta della *perspettiva*. La proporzione si divide in due parti, l'una si chiama proporzione propria della cosa che si vuol rappresentare e dipingere, l'altra si chiama proporzione all' occhio, ed in prospettiva, verbigrazia, l'uomo di mediocre statura ha di lunghezza nove o dieci faccie. La sua propria proporzione è, che la faccia rispetto a tutto il corpo stia in novenaria, o decupla proporzione, e di questa proporzione, o misura propria e naturale delle cose tratterò in questo libro. L'altra proporzione è per rispetto della veduta, ed è diversa. Perchè secondo che la cosa sta lontana, e discosta dall' occhio, giudica il medesim' occhio la proporzione che ha il capo, o la faccia con tutto il corpo: e così se lo scultore farà una statua d'un uomo di dieci faccie, servando la proporzione propria e naturale, e la collocherà poi in un loco alto, senza dubbio giudicherà l'occhio naturalmente, che quella statua sia sproporzionata; e se quello che la contempla sarà intendente della prospettiva, troverà per dimostrazione matematica uscita dalle viscere delle linee visuali, ch'ella non ha proporzione. E la ragione è, perchè essendo la statua posta in loco alto, e quello che la vede in basso, il capo, la faccia, e le parti più alte e superiori vengono all' occhio con angolo acuto, e le gambe, e le parti più basse ed inferiori vengono con angolo più ottuso; onde concluderà ognuno che la vede, ch'ella ha il capo, la faccia, e le parti superiori picciole rispetto alle gambe, e parti inferiori. E la ragione fi-

losofica, e di prospettiva è, che quando quella statua si rappresenta in tutto l'aere circostante, per essere diafano, per mezzo di certe specie visuali (le quali specie sono come quelle, che si rappresentano nello specchio, quando l'uomo vi si mira dentro) quelle specie vengono all' occhio entro alle linee visuali fatte a guisa di figura piramidale, toccando il cono, e l'angolo della figura il nostro occhio. Onde tanto quanto la cosa sta più discosta, tanto più è acuto il cono, o angolo della piramide, e la cosa appare più picciola; e quanto la cosa sta più appresso al cono della piramide, tanto più si fa ottuso, e grande, e conseguentemente appare la cosa maggiore. Ora il pittore non ha da servare nella sua figura tutte queste due proporzioni, anzi è impossibile che osservar le possa. E se vuol divenire eccellente, avvertisca di non dar mai alla figura la proporzione sua propria, e naturale, perchè sarebbe grandissimo errore: e tutti quanti i pittori, e scultori che hanno dato alle sue opere questa proporzione propria e naturale della cosa, hanno errato grandissimamente, e contro le regole della pittura; come per esempio, se un uomo vivo ha dieci faccie di lunghezza, ed eglino lo dipingono, e lo scolpiscono parimenti di dieci faccie. Onde è bisogno che l'uno e l'altro, se mira di farsi un nuovo Fidia, o un Apelle, faccia sempre la sua scultura o pittura proporzionata al loco dove ha da essere riposta, ed all' occhio dal quale ha da essere veduta, voglio dire, che se il loco è alto, e la veduta è bassa, ha da fare il capo, e le parti più alte della figura alquanto maggiori che non è il naturale. Perchè così giudicherà l'occhio che la vedrà, ch' ella è proporzionata.

Per esempio, se vorrà fare il ritratto, o la statua d'un uomo vivo di dieci faccie, posto diritto sopra i piedi, e l'avrà da collocare in loco assai alto, sì che la veduta abbia ad esser bassa, farà la faccia di questa pittura o scultura un' ottava parte, o nona, o quello che sarà bisogno maggiore che 'l naturale: come se la faccia dell' uomo vivo che vorrà rappresentare sarà di decupla proporzione rispetto al corpo, farà il ritratto in modo che abbia un' ottava, o nona parte, o quello che sarà bisogno più, e così parerà all' occhio proporzionata. Perchè la regola generale è che tanto s'abbia d'aggiungere a quella parte, quanto gli toglie la distanza del luogo, che così la figura viene poi proporzionata all' occhio. Il che si vede che osservarono Prassitele, e Fidia in quelle statue che sono a Montecavallo in Roma, le quali misurò Michelangelo, e trovò che le faccie loro sono tanto più grandi, quanto perdono per essere in luogo così alto, e per questo appajono all' occhio proporzionatissime.

La medesima proporzione servò l'artefice mirabile della colonna Trajana, nella quale si vedono le figure poste di sopra tanto maggiori, quanto vengono a perdere per l'altezza del loco; e perciò pajono tutte uguali in quantità, ed in somma questo hanno servato tutti i valentuomini così antichi, come moderni. La cagione è, perchè la pittura e scultura principalmente furono ritrovate, acciocchè vedendo l'uomo quel ritratto in tela, o in marmo, di subito si ricordasse di quello che è in quel ritratto rappresentato, e conseguentemente il fine immediato perchè furono ritrovate, e perchè fossero vedute. Adunque è bisogno che abbia-

no la proporzione conforme all' occhio. Ma dirà alcuno, che proporzione si darà ai quadri, e tavole dipinte che si possono collocare in diversi luoghi così alti, come bassi, come uguali. A questo rispondo, che acciò le figure abbiano bella grazia, ha il pittore d'immaginarsi sempre che abbiano ad essere poste in loco alto; perchè essendo l'occhio fra tutti i sensi collocato nel loco più alto, si diletta anco più di riguardare verso l'alto; e questo hanno seguitato Raffaello, Perino del Vaga, Francesco Mazzolino, il Rosso, e tutti i valent' uomini, che vollero far graziose le sue figure, nelle cui opere si vedono le gambe, e le parti basse un poco più corte, e minori delle parti superiori, e di questa proporzione si tratterà nel libro della prospettiva, circa tutte le vedute.

Il moto è chiamato dai pittori il decoro e la grazia della figura nella posizione e situazione, ed è nominato ancora furia della figura. Questo decoro, o vogliam dire posizione, si divide in naturale, ed artificiale. Decoro naturale chiamano in questa materia quello, che è proprio dell' uomo che vogliamo ritrarre, come se uno vuol dipingere per esempio Catone uticense, il quale era uomo gravissimo, farà il ritratto, che nella posizione del corpo, e di tutte le parti sue, serverà sempre il medesimo decoro di gravità. Il decoro artificiale è, che quando il prudente pittore dipingendo un imperatore, o un re, fa il ritratto loro grave e pieno di maestà, ancorchè per avventura egli naturalmente non l'abbia: o dipingendo un soldato, lo mostra pieno di furore e di sdegno, più di quello ch' egli veramente non fa nella scaramuccia. Il

che hanno osservato molti valenti pittori, con grandissima ragione, essendo questo il debito dell' arte, rappresentare il papa, l'imperatore, il soldato, e ciascheduna persona col decoro, che la ragione comanda ch'ella abbia; ed in ciò si dimostra il pittore perito nell'arte sua, rappresentando non l'atto che faceva per avventura quel papa, o quell' imperatore, ma quello che doveva fare, rispetto alla maestà, e decoro del suo stato. E questo è il metodo, e l'ordine di prudenza, il quale non solo si deve osservare in questa parte, ma in tutte quante le altre, cioè nella proporzione, ajutando, e supplendo i difetti della natura con l'arte. Onde se un imperatore è sproporzionato, non deve il pittore esprimere tutta quella sproporzione nel ritratto: e se sarà troppo scolorito, ha d'ajutarlo con un poco di vivacità di colore; ma di tal modo, e con tal temperamento, che 'l ritratto non perda la similitudine, e che il difetto della natura si cuopra accortamente con il velo dell' arte. Ed in questi moti furono rari Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Polidoro, e Gaudenzio.

Il colore insieme con la luce, si considera parimenti in due modi, naturalmente, ed in prospettiva, come abbiamo detto della proporzione. Colore illuminato naturale è quello che ha naturalmente l'uomo, o la cosa, che si vuole rappresentare, e naturale chiamiamo in questo loco, non secondo lo stretto significato de' filosofi, ma al modo de' pittori. Per esempio, quella parte del corpo naturale che mira rettamente, e sta opposta al sole, ha tre gradi di colore rosso, e riceve altri tre gradi di luce dal sole. Ora se il pittore

vorrà rappresentare questa parte appunto com' ella si vede nel naturale, questo farà, ponendo tre gradi di color rosso, ed altri tre di colore chiaro, col quale esprimerà la luce; e così rappresenterà naturalmente il colore, e la luce naturale. Colore illuminato per arte di prospettiva si chiama quello che è simile al naturale; ma non pigliando tre gradi di color rosso, ed altri tre di color chiaro, per esprimer tre gradi di color rosso, e tre di luce, che sono nel naturale; ma considerando la distanza, e lontananza del loco, d'onde ha da essere veduta la pittura. Onde se il loco sarà troppo alto, mescolerà il pittore col color rosso tre gradi e un terzo di color chiaro, o più o manco, secondo la quantità che si perde di luce per la distanza del loco: che così verrà la pittura ad essere di punto simile al naturale. E per dirlo in una parola, tanto più di color chiaro mescolerà col rosso, quanto perde la pittura di chiarezza, per essere troppo alta. Però Tiziano, ed il valentissimo Polidoro, per intendere perfettamente questo secreto del lume in prospettiva, diedero tanto rilievo, e furia alle sue pitture.

Ora di questi due modi di colorire, seguiterà il pittore quello di prospettiva, per quella stessa ragione che dianzi allegai, parlando della proporzione. E così se vorrà dipingere tre o quattro uomini, l'uno dietro all' altro, sarà bisogno che tutti abbiano, verbigrazia, quattro gradi di colore, e ricevano tutti quattro gradi di luce, ma sarà anco di più necessario, per rappresentare quell' uomo che sta più lontano, mescolarvi di color chiaro tanto manco, quanto perde quella luce per essere veduta da lontano: perchè quantunque

tali uomini ricevano uguali gradi di colore, e di luce, nientedimeno il colore, e la luce di quello che è più lontano, viene all' occhio con angolo della piramide più acuto; e così non si può vedere tanto chiaramente come quello che è più appresso, e l'occhio giudica che ha manco luce, perchè non può essere veduto con tanta chiarezza. Nè ciò è punto contrario a quello che ho già detto, che quando la pittura ha da stare in loco alto, si ha d'aumentare tanto di chiarezza, quanto perde l'occhio per la distanza del loco. Perchè quando si dipingono in un medesimo quadro o tela molte figure, l'una dietro all' altra, se il quadro starà in loco discosto, ed alto, tanto più di color chiaro porrà il pittore nella figura che si finge essere più appresso all' occhio, quanto ella perde di chiarezza per la distanza del loco. Ma egli non può rappresentare nel medesimo piano l'altr'uomo che finge stare più lontano, se non sminuisce la luce. E però se alla figura che finge essere più vicina dà tre gradi di color chiaro, alla figura che gli è dietro ha da dare manco di luce per la ragione detta: ma di questo si tratterà più lungamente nel libro dei lumi, e nel libro della prospettiva. In questo primo libro tratteremo della proporzione naturale, e propria delle cose così naturali, come d'alcune artificiali; non perchè il pittore abbia da seguitare questa proporzione, dovendo sempre aversi proposta la proporzione della prospettiva, e delle linee visuali rispetto all'occhio; ma perchè è bisogno intendere prima questa proporzione naturale, e propria delle cose, per saper poi ritrarla, e trasferirla alla veduta, e prospettiva dell'occhio, come si tratterà nel libro della prospettiva.

CAPITOLO III.

Della virtù, e lode della proporzione.

Tanta è l'importanza, e la forza della proporzione nelle cose, che niuno può apportare agli occhi alcuna dilettazione senza l'ajuto di essa, cioè senza la convenienza, e rispondenza delle parti, ovver membri della cosa veduta: tal che di ciò che ci diletta e piace, non per altro diletta e piace, se non perchè ha in se l'ordine della proporzione, la quale consiste nella misura delle parti; e però tutte le invenzioni degli uomini tanto hanno del bello e buono, quanto più ingegnosamente sono proporzionate. Perciò, secondo Vitruvio, chiunque con ragione proceder vuole nelle opere sue, necessario è ch' egli cònosca la natura, e la forza delle proporzioni, e quella con bello e sottile avvedimento conosciuta, non solo sarà ottimo giudice delle opere degli antichi e moderni, ma ancora inventore, ed artefice per se stesso di cose rare ed eccellenti. Ora dalla proporzione ne seguono, e risultano infiniti ed importanti effetti, dei quali il principale è la maestà e bellezza nei corpi, da Vitruvio chiamata *eurithmia*. Imperocchè quando si vede una cosa ben composta, si dice che ha bellezza; nè per proporzione in somma s'intende altro, che la bellezza debita in tutte le cose, con la quale si viene ad arrecare agli occhi tutti que' diletti e gusti, che per tal senso si possono apprendere, e con l'occhio dell' intelletto penetrare.

Di quanta importanza sia poi questa bellezza, e maestà ne' corpi, più che chiaramente si vede nelle cose appartenenti al culto divino, sì che dalla maestà, e bellezza delle sacre immagini, causata in loro da questa *eurithmia*, e simmetria, maravigliosa cosa è quanto s'accresca negli animi nostri la pietà, la religione, e la riverenza verso Dio, ed i Santi suoi; come si legge del Giove che scolpì Fidia in Elide, che tanto accrebbe in que' popoli la religione; cosa che tanto più avverrà in noi cristiani, perchè tutta volta che vedremo espressa questa maestà in un Cristo, senza dubbio ci accenderemo più alla contemplazione, e considerazione di esso ad adorarlo? Ed in una vergine Maria, ci inciteremo più all' orazione, ed ai prieghi per li peccati nostri? Per il che conoscendo di quanta eccellenza, e dignità fosse questa proporzione così grata al vedere, e così dolce dimostratrice delle cose belle, l'antichissimo Zeusi persuase a tutta la Grecia, quando ella più fioriva, che le pitture in cui si scorgeva questa maestà, fossero donate ai principi, ed ai sacri tempj, siccome quelle che non si potevano stimare con prezzo, per essere opere di quelli, che come Dei fra gli uomini erano tenuti; poichè rappresentavano quasi tutto quello che il grande Iddio fabbricato aveva, e di più aggiungevano bellezza dove la natura avea mancato, scegliendo sempre il fiore delle delizie visuali.

Nè solamente della pittura, ma di tutte le arti è principale ornamento la proporzione, perciocchè (come dice Vitruvio) essendo essa contenuta nell' uomo, nel quale più che ciascun' altro il pittore opera, gli ar-

chitetti (come già dissi) ne hanno cavato tutto il metodo, e la regola di fabbricare i suoi edificj; e la scultura, e tutte le opere dei fabbri, e ciaschedun' arte manuale, sono indirizzate con la regola sua; e finalmente credo non si ritrovi alcun' arte che alla proporzione non abbia qualche riguardo. È ben vero che il pittore (come afferma Leon Battista Alberti) per considerarla più perfettamente intorno al corpo umano, è di maggior dignità degli altri, che gli riguardano, per il che gli antichi onorando sommamente la pittura siccome signora di questa proporzione, chiamarono quasi tutti gli altri artefici fabri, il pittore solo non ponendo in tal numero.

CAPITOLO IV.

Della necessità, e diffinizione della proporzione.

Non senza ragione gli antichi greci, quando la pittura andava tutto dì ricevendo perfezione, ed avvicinandosi al colmo per opera di Timante, Eusenida, Aristide, Eupompo sicionio, Panfilo macedone pittore illustre, e maestro di Apelle, che fu il primo che congiunse con la pittura la cognizione delle buone lettere, e più di ogni altro suo antecessore nel dipingere si resse con ragione ed arte, considerando come tutte le cose formate senza proporzione e misura, non potevano per alcun modo aver convenienza, nè rappresentare ai riguardanti giudiziosi bellezza e grazia,

soleván dire, che non era possibile far buona pittura, nè manco tollerabile, senza l'ajuto della geometria, e dell'aritmetica, e che perciò era di necessità saperle. E lo stesso ancora approvava Filippo re di Macedonia. Ed è più che vero (lasciando gracchiare i puri pratici) che qualunque non ha cognizione di queste due discipline, come dissi al suo luogo, non è possibile che possa sapere le proporzioni, e misure de' corpi probabili, nè vere; le quali proporzioni quanto siano di necessità, in questo libro si farà sapere. Imperocchè comprendesi chiaramente, la pittura senza questa esser come un pezzo di marmo abbozzato senza misura, o ragione, siccome anco per esempio le colonne o troppo sottili, o grosse, o corte, o lunghe; pur sono colonne; ed i nani, gobbi, e storpiati, pur sono uomini. Questo primo libro adunque non conterrà altro che l'universale proporzione delle cose principali, dalle quali tutte le altre derivano; a cui per dare ormai principio, fa mestiero che si consideri ciò che sia la forza di essa proporzione, e delle parti che le si appartengono.

Proporzione non è altro, che una consonanza e rispondenza delle misure delle parti fra se stesse e col tutto in ogni opera che si fa, e questa consonanza è da Vitruvio chiamata commodulazione; perciocchè modulo è detto quella misura, che si prende in prima, con la quale e le parti ed il tutto si misurano. Questa è quella che (lasciamo per ora le sue spezie, che distinguerò ai luoghi suoi) essendo tanto tempo stata persa, ha causato che la giusta e vera forma dell'uomo non è stata intesa, e che non è mai fabbrica alcuna uscita, che avesse ragione, benchè di spesa e molta

materia; e che gli stessi pittori non intendendo ciò che si facessero, invece d'uomini proporzionati facevano figure sproporzionate, siccome ne possono far fede le fabbriche, tempj, statue, e pitture fatte per tutto il mondo, e massime in Italia, dal tempo di Costantino Magno sino al tempo di Giotto in Toscana, e d'Andrino di Edesia pavese in Lombardia. E questa finalmente è quella che essendo intesa, sodisfa di maniera al giudizio, che non solo impara da se a far ciò che vuole, ma a conoscere la bellezza delle statue, e figure sì degli antichi, come dei moderni, senza la quale il pittore, oltre che non è degno del nome di pittore, è come uno che sopra l'acqua crede di sostenersi, e si sommerge. Perciocchè in somma, non è possibile formare cosa alcuna, che abbia in se armonia o convenevolezza, se non vi è la proporzione, e misura delle parti con ragione numerate e comprese. Or questa parte così eccellente della pittura mi sforzerò io insegnarla a quegli studiosi, nei quali l'anima razionale fa le operazioni sue per mezzo di organi corporei ben disposti, e proporzionati. Perciocchè questi si diletteranno con arte di conoscere la forza della natura, e con diligente studio mirabili cose facendo per mezzo dei raggi principali della luce divina, e per i mezzi proporzionati della virtù tant' oltre penetreranno, che qualunque cosa sproporzionata di subito conosceranno come cosa a loro contraria, alla qual perfezione per lo contrario non potranno aggiunger mai coloro, i quali per avere gli organi del corpo sproporzionati, e stemperati, hanno anche corrotto il giudizio: parlo di alcuni, i quali non conoscendo la virtù

della proporzione, altro non cercano che quella maledetta superficie de' colori vaga, fatta a lor modo, e così vanno tutto dì empiastrando tante tele, e facciate per tutto il mondo, con riso grande di chi se n'intende, ed insieme con dolore, che l'arte sia così strapazzata da cotai goffi ed ignoranti; che siccome in questa parte non hanno giudizio, e si muovono secondo il volere che li trasporta, senza il freno del giudizio, così ancora in molte altre parti trascorrono in molti e vergognosi errori, ne'quali non ho mai trovato, nè udito dire, o letto, che alcuno che si sia dilettato di questa proporzione, nella quale consiste gran parte della vera bellezza dell'arte, sia incorso, anzi non sia stato di giudizio e di spirito raro, come si comprende dall'essersene dilettati sino gli stessi principi, così antichi come moderni, dei quali ne ho raccontati alcuni nel capitolo dove si tratta dell' eccellenza e dignità della pittura.

CAPITOLO V.

Dei membri esteriori del corpo umano.

Per maggior chiarezza verrò in questo loco a nominare tutti i membri ovvero parti esteriori, che formano il corpo umano, per essere loro di più necessità che il resto al pittore, per intendere le proporzioni sue, che nei seguenti capitoli si tratteranno.

Ora la suprema parte, per cominciar di qui, si chiama volgarmente, come ognuno intende, testa, e da

alcuni capo, e da tali anco zucca, la sommità della quale vien detta sincipite; quel luogo nella testa dove i capelli si volgono in giro, si chiama vertice; e la radice de' capelli sopra la fronte, centro; la parte anteriore dove nascono i capelli, si chiama ciuffetto; il partimento de' capelli che di qui comincia, e va sin' al vertice, così nei maschi al modo nazareno, come nelle femine, si chiama scriminale; i capelli lunghi delle donne si chiamano chiome, i ricci crini, i distesi zazzere, i raccolti ciocca, i torti crespi, quelli che sono pieni di berre anellati, e la coma dei capelli che è nella noce del collo, si dimanda cuticagna. La fronte contiene tutto lo spazio che è dalle radici dei capelli davanti fin sopra le ciglia; polso è il loco più alto delle parti del fronte che termina con i capelli; melone è quel gonfio che è sopra le ciglia nel fronte; la tempia termina tra il fronte, il polso, e l'orecchia; orecchia è quel giro che si contiene tra lo spazio che è dalle tempie e guancia superiore, alla radice dei capelli per fianco della testa; e la sua parte inferiore si chiama grassello, ed il pertugio donde entra il tuono mirenga. Supercigli sono quei peli spessi dove termina la fronte da basso; e quello spazio che nel mezzo parte l'un ciglio dall' altro, si dice glabella. Palpebra superiore è quella picciola parte che circonda l'occhio di sopra. Occhio è quello che è contenuto dalla palpebra superiore, ed inferiore. Il negro dell' occhio è quella pittura tonda che gli è in mezzo di questo circoletto, per il qual si vede, è detta pupilla, ed ancora acume. Angolo esteriore dell' occhio è quel lato dalla parte di fuori verso l'orecchia terminato dal-

le palpebre, che si chiama ancora cornice degli occhi; angolo interiore dell' occhio è quella parte terminata dalle medesime cornici verso il naso. Quello spazio che si contiene tra la palpebra superiore, e la cornice sopra l'occhio, e tutto il contorno dell' occhio, un' alla parte superiore della mascella, ed alla glabella, si chiama cassa dell' occhio, e cava. Il naso è contenuto tra le guancie a mezzo scendendo dalla glabella fra gli occhi, e termina fra le nari; e le narici sono quelle due ale che in fondo gli sono dalle parti, e ciascuna ha un buco ovvero forame, per il quale si odora, ed è chiamato papilla; la parte più bassa e sporta in fuori del naso, si chiama punta; e quel rilievo che gli è di sopra, è nomato dosso. Guancia, ovver gota, mascella, e gena superiore, è quello spazio che è tra l'orecchia, la cassa dell' occhio, ed il naso; e la guancia inferiore, di cui la parte rilevata appresso l'occhio, si dice melone. Guancia inferiore è terminata dalla superiore, dalle ali del naso, dalla bocca, e dal mento sino alla gola, e collo sotto le orecchie. Labbro superiore è quella carne colorita, che ancora si dice carne vergine di sopra la bocca. Bocca è quel forame ovvero apertura che è dal labbro superiore all' inferiore, il quale anch' egli circonda la bocca, ed è parimenti colorito come l' altro. Quel poco di concavo, che scende dalla estremità del naso sino al labbro di sopra dicesi canaletto. Il cielo della bocca si chiama palato, la lingua è quella che si dimena per la bocca. Canale è quella foce che giunge dal polmone alla bocca, per cui viene fiato, e si chiama ancora con questa voce di strozza. Gingiva è quella carne moccolosa in cui son fitti

i denti. Dei denti anteriori i quattro si chiamano tomis, gli uni per banda canini, e gli altri cinque si chiamano mascellari, dopo i quali seguono gli altri di tre radici; tanto che sono in tutto trentadue. Il mento, o barbozzo è nell'estremo della parte di sotto alle labbra; e quivi termina la faccia che comincia dalla radice de' capelli.

La parte posteriore di sotto il vertice alcuni vogliono che si chiami gnucca, siccome la parte di sopra. Dove nascono i capelli di dietro è il principio del collo, e chiamasi cervice. Quei peli che nascono sopra il mento, ed intorno alla bocca, e sopra la mascella inferiore verso i capelli presso alle orecchie, essendo lunghi in generale, si chiamano barba, e di sopra la bocca mostacci. La gola che è quella parte che abbiamo sotto la faccia sino al principio del corpo ovver fusto, come vogliam dire, contiene in mezzo quasi sotto il mento il nodo detto groppo, gozzo, gutture. Dalla parte dinanzi del collo, la fontanella della canna della gola è quello spazio ovver concavo dove finisce la gola, e seguitano le clavicole dove principia il petto, ovvero stomaco. Il collo è quella parte di dietro tra la radice de'capelli, ed il principio della schiena, che dalle bande si congiunge con la gola, e per la coppa con le spalle, di cui l'osso che v'è in mezzo è detto noce, collottola, e nodo. Tutto il fusto, ovvero corpo dinanzi contiene in se prima la forcella superiore dello stomaco ovver petto, la quale è colà dove termina la fontanella della gola. La mammella termina con le coste ondose ovver costato, che si domanda anco parte di sotto le mammelle, e selle so-

pra il petto dalle parti. Nelle donne si addimanda mamma, cizzo, ubere, pomo, poppa, e zinna. Bollino ovver pupilla o capitello, si chiama quel rilievo onde n'esce il latte. Quella parte che è in mezzo delle mammelle, e la forcella inferiore del petto, chiamato ancora stomaco, vien detta casso e torace. Ascella o lesena o ditella, è quella concavità dove nascono i peli sotto le braccia; le coste mendose ovver costato, sono quelle che sono contenute dal fine delle mammelle fino ai fianchi, per il ventre. Fianco è dove finisce il costato, e si dice ancora cintura; ventre superiore è contenuto tra la forcata ed il cinto, ovver sopra l'umbilìco e le coste, e si domanda ancora epa. Umbilìco, e bellìco si domanda il legamento degl' intestini. La pancia è contenuta tra 'l cinto al pettinicchio ed i fianchi, ed è chiamata ancora, massime nelle donne, ventre, ventraja, alvo, utero, pettinecchio, e pettignone. Dove nascono i peli sotto la pancia, vi si dice naturale, verga, ovver membro, coda, piuolo, pistello, pinca, caviglia, priapo; e mazza, ghianda, o baccello è detta la cima, la quale ha un cavo attorno, e si dimanda corona; ed il forame dove si piscia, si dimanda il buco. Quelle due pallottole che tengono il seme che stanno sotto il membro, si chiamano testicoli. La parte vergognosa della donna si chiama natura, vulva, conno. La parte posteriore del corpo chiamata dosso e schiena, contiene prima la paletta, che è quella parte dietro dalle spalle, che termina con parte del filo della schiena ed i lombi. Il filo della schiena ovver dosso, dal collo al mezzo delle natiche si estende. Lombo è contenuto dalla

paletta, coste, e filo della schiena sino alle reni ovver cinto; e le reni dai lombi alle natiche, e fanno proprio il disotto del cinto, ovver cintura. Natica è tutta quella grossezza che contiene il sedere al basso, o lo vogliam chiamare buco, forame, o culo. Il braccio contiene prima la spalla, ovvero omero, che di dietro si chiama ancora tergo, che comincia all'osso della clavicola tra il collo e la gola, e si estende di dietro per la paletta, e quivi propriamente è chiamato tergo. Tutto il braccio sino al cubito si domanda braccio superiore, ed anche lacerto superiore. Il cubito è la curvatura del braccio ovvero gombitò. Di dentro si chiama giuntura del braccio; e quivi comincia il secondo lacerto, ovver braccio inferiore. Rascetta è dove si congiunge questo lacerto con la mano per la parte interiore. Palma è la parte di dentro della mano tra la rascetta e le dita. Dito pollice è il grosso dito, e più corto degli altri; il dito indice è poi quel che segue; il dito medio è quel di mezzo più lungo degli altri; il dito anulare è quel che seguita; e l'auriculare è il minimo ed ultimo di tutte queste dita. Hanno ancora altro nome postogli dai chiromanti: imperocchè dal monte di Venere chiamano il pollice Venere, e così di mano in mano dai suoi monti per ordine, l'indice Giove, il medio Saturno, l'anulare Sole, e l'auriculare Mercurio. E la parte di fuori della palma chiamarono il monte della Luna, ed il triangolo del mezzo della palma il monte di Marte. Ma passiamo ai diti, i quali hanno i suoi intranodi di dentro quasi uguali, secondo le grandezze loro, che sono tre per uno, eccetto il pollice che ne ha se non due. La parte po-

steriore del braccio, ovvero lacerto posteriore, è dal fine della spalla e della lesena al gomito, dove medesimamente principia la parte posteriore del secondo lacerto, il quale finisce alla parte posteriore della rascetta chiamata bracciale, e nodo della mano, ed anco giuntura. La parte superiore della mano si estende al bracciale ai primi nodi delle dita, e chiamasi pettine. I nodi di ciaschedun dito sono tre, eccetto che il pollice che ne ha se non due, e gli spazj tra l'uno e l'altro si chiamano intranodi ovvero articoli, che sono due per dito, eccetto il pollice che ne ha se non uno. In quello spazio ovvero articolo, che è dall'ultimo nodo delle dita sino alla sommità loro, è l'ugna, il contorno della quale si chiama corona (parlo dove s'attacca la carne ovvero pelle). La mano si termina dalla rascetta ovvero bracciale sino alla punta, o vogliam dire estremità delle dita. La gamba contiene queste parti; prima l'anca ovvero gallone, che comincia dalla giuntura del busto, e termina con le gambe, e dicesi parte superiore della coscia, la quale è quella che si estende sino al principio del ginocchio; il vargo è la parte di dentro della coscia sotto i genitali; anguinaglia è la parte dinanzi delle coscie. Il ginocchio comincia dalla palla del dosso, che è al fine della coscia, e si estende fin sotto a quella al principio dello stinco; e dove è la punta della palla, ivi è il mezzo di esso ginocchio. Lo stinco si estende per la gamba dal ginocchio sino al collo del piede. Il collo del piede è dove finisce lo stinco, e comincia la parte di sopra del piede, chiamata per sino alle dita pettine. Cavicchia o tallone è quell'osso che rileva in fuori tra il

collo del piede dalle bande, ed il principio del calcagno di sopra al fine delle polpe esteriori ed interiori; e quella strettezza ovvero sottigliezza che è di sopra al collo del piede, tallone, e calcagno della gamba, si chiama lo stretto della gamba. Petto del piede è quel cavo che è sotto il monte, ovvero pettine più alto del piede verso la pianta. Le dita dei piedi medesimamente hanno i nodi come le dita delle mani, benchè siano più corti con le loro ugne per ordine, eccetto che le dita si domandano altrimenti. Imperocchè il più grosso si domanda primo, e così gli altri per ordine secondo, terzo, quarto, e quinto. La parte posteriore della gamba comincia sotto le natiche, e dicesi coscia, e va a finire alla parte posteriore del ginocchio, che si chiama lacca e piegatura. Le polpe della gamba cominciano sotto a la lacca dalle parti, e sono due, una esteriore che resta più alta, e l'altra interiore che inchina più verso lo stretto della gamba; e così questa parte posteriore si va stringendo con ordine sino al di sopra delle cavicchie. Calcagno è la parte che rileva di dietro del piede, dal fine della gamba arriva sino alla pianta del piede chiamata suola, e questa dalla estremità del calcagno sino alla cima delle dita si estende, contenendo però sotto le dita i suoi intranodi per ordine. E tanto basti circa ai nomi delle membra del corpo umano.

CAPITOLO VI.

Della proporzione del corpo umano di dieci faccie in lunghezza, e larghezza.

Egli è ragione, che seguendo l'ordine degli antichi greci, questo corpo del quale m' intendo particolarmente trattare le proporzioni, ed armonia, si faccia simile, ed a proporzione d'ogni altro corpo artificiale, che sia il più bello che si trovi nella natura, nel quale siano comprese tutte le proporzioni, ed armonie artificiali, tanto maggiori quanto minori: il che si vedrà in questo capitolo, e nei seguenti. E per questa ragione ho voluto porre dinanzi alle altre questa, siccome fondamento loro che in se con debita ragione le contiene tutte.

Questa figura adunque, primamente è divisa in dieci faccie, o parti, l'una delle quali è contenuta (parlo della sua lunghezza) dalla sommità della testa alla punta del naso, la seconda da qui alla fontanella sopra il petto, la terza da qui alla forcella del petto, la quarta all' umbilìco, la quinta si contiene tra l'umbilìco ed il pettignone, e quivi è il mezzo della lunghezza del corpo; e d'indi alla pianta del piede ne vengono ad essere altrettante, che compiscono poi le dieci. Due di queste faccie sono contenute tra il pettignone, ed il mezzo del ginocchio; e le tre restanti da qui fino alla pianta del piede. E tutte queste parti sono unisone, distribuite nel modo che di sopra si è detto. Perciocchè prima quella dalla sommità della testa al naso, risuona con lo spazio che è da quivi al mento in pro-

porzione tripla, onde riesce la *diapason* (1), e *diapente* (2); ed a detto spazio che è fra il naso e 'l mento, quello che è dal mento alla fontanella, viene a risuonare in proporzione doppia che fa la *diapason*; e con questo risuona tutta la testa nella medesima proporzione. Le tre faccie che sono dalla fontanella al pettignone, risuonano alle due che sono da qui al ginocchio in proporzione sesquialtera, onde ne risulta la *diapente* consonanza; ma con la gamba sono unisone, per esser ella nella medesima proporzione con la coscia. Ora la larghezza di questo corpo consiste in altri dieci spazj unisoni, cioè allargando le braccia dall' un mezzo dito dell' una mano a quello dell' altra, i quali così si compartono; uno per mano; uno e mezzo per ogni chiave dalla mano alla piegatura del braccio; ed altrettanto da qui alle clavicole delle spalle; uno da qui alla fontanella, talchè le mani sono unisone solamente con le clavicole, e quello che è dalle spalle alla piega e' contende con quello che è da qui alla chiave. Così ciascuno di questi risuona a ciascuno degli altri in sesquialtera proporzione, che si chiama *diapente*. Oltre di ciò uno di questi spazj è tanto quanto è quello che è dall'un capitello delle mammelle all' altro, ed altrettanto è da ciascuno di questi alla fontanella, onde vengono a fare un triangolo equilatero. Il circolo del capo dalle ciglia alla cervice di dietro è in dupla proporzione con tutta la testa. Il circolo della cintura sino alla profondità di essa, cioè dal dinanzi al di dietro, è in proporzione tripla sesquialtera, e si può anco fare unisono con la

(1) Una delle consonanze musicali, e vale l'ottava.
(2) Altra consonanza musicale, che vale la quinta.

lunghezza del tronco, ovvero busto di tre faccie. Il circolo del corpo sotto l'ascella con quello spazio che è contenuto fra esse ascelle e la rascetta della mano, è in proporzione bipartiente, ed è unisona con ciascuna metà del corpo.

Le misure che sono fra loro uguali ed unisone, sono queste prima: quanto è dal mento alla fontanella, tanto è il diametro del collo; quanto è dalla fontanella all'umbilìco, tanto è il circuito del collo; quanto è dal gozzo ovver groppo della gola alla sommità della testa, tanto è il diametro della cintura, ed altrettanto è la lunghezza del piede; quanto è dalle ciglia alle narici, tanto è dal mento al groppo della gola; e quanto è dal naso al mento, tanto è dal nodo alla fontanella: della concavità degli occhi, dalle ciglia al centro di dentro, tanto fa quanto la prominenza delle narici, cioè il suo sporto, ed anco tanto quanto è da queste al labbro superiore; perciocchè tutte queste tre parti sono uguali. Oltre di ciò, le parti dell'ugna dell'indice all'ultima sua giuntura, e di qui sino al bracciale, sono unisone. E così ancora quanto è dall'ugna del mezzo sino alla giuntura sua, tanto è sino alla rascetta per di fuori. Il maggior nodo dell'indice fa l'altezza della fronte, e lo spazio tra esso nodo e l'ugna è uguale al naso, cominciando dal di sotto del più eminente arco che è sopra gli occhi, perchè il suo nascimento è in mezzo al fronte ed al naso. Il primo e secondo articolo del dito medio è uguale allo spazio ch'è dal mento al naso: imperocchè il primo articolo, cioè quello dove è l'ugna, è tanto come è dal naso alla bocca, e però il secondo nodo collo spazio di sopra,

fa la proporzione sesquialtera, siccome fa lo spazio della bocca al mento, onde ne risulta la *diapente* consonanza. Il maggior nodo del pollice fra l'apertura della bocca, è quanto è dal mento al di sotto del labbro inferiore; ed il nodo minore è tanto come dal labbro di sotto al naso. Imperocchè dal nodo maggiore a questo è la proporzione sesquiterza, e la *diatesseron* (1) consonanza. Gli ultimi nodi delle dita fanno alla lunghezza delle ugne la proporzione dupla, e la *diapason*. Tanto è dal mezzo delle ciglia all' angolo esteriore dell' occhio, quanto è di qui alle orecchie; l'altezza della fronte, la lunghezza del naso, e la larghezza della bocca, cioè il suo giro, sono unisoni; e similmente la larghezza della mano e quella del piede, sono un medesimo fra loro, e però la lunghezza del piede viene alla sua larghezza a fare la proporzione doppia sopra bipartiente, e la consonanza *diapason*, e *diatesseron*. La larghezza del piede alla sua altezza cioè al collo, fa la proporzione sesquiterza, e la *diatesseron*; e quella della mano alla sua altezza fa quella del *diapason* per la dupla proporzione. I semicircoli degli occhi sono uguali col contorno della bocca; la larghezza del naso è quanto quella degli occhi, cioè la sua latitudine, e questa è doppia alla sua altezza. Dal naso alle ginocchia, il mezzo è l'umbilìco; dalla sommità delle spalle sino al gomito, e di qui alla chiave della mano, è la proporzione d'onde ne risulta la consonanza *diatesseron*. La larghezza del petto per le spalle è quanto è dal fondo delle orecchie alle clavicole, e fanno la proporzione doppia sesquialtera.

(1) Altra consonanza musicale, e vale la quarta.

La larghezza di tutto il corpo, con lo spazio che è dalla cima del capo al nodo della gola, fa la proporzione quadrupla, d'onde ne nasce la *bisdiapason* consonanza; e questo medesimo fa la larghezza del corpo per le braccia aperte, con quello che è dalla piega dell'un braccio all'estremo del mezzo. La larghezza dei fianchi a quella delle coscie è dupla, e fa la *diapason*. La lunghezza ancora della figura fa la medesima proporzione con la larghezza della schiena per le ascelle; e parimente dei galloni per le natiche, e con le gambe dai ginocchi alle piante la tripla sesquiterza; e così è dallo spazio della testa alla forcella. Il diametro della testa per la fronte, con la profondità della testa, cioè per gli occhi alla gnucca, è la sesquiottava, onde risulta il tono. La circonferenza della fronte per le tempie con la sua altezza, è in quadrupla proporzione, onde risulta la *diapason*. L'altezza della faccia allo spazio del mento ed al nodo della gola, fa la tripla proporzione, d'onde ne nasce la *diapason*, e *diapente*; e così seguendo si ritrovano in esso corpo proporzionatissime tutte le altre proporzioni dei membri minuti con le loro consonanze, che lascio, sì per non essere troppo lungo, e confondere quello che si è detto, come per venire alla considerazione ancora delle misure d'ogni membro, le quali sono proporzionate ad ugual modo, e convengono con i membri del mondo.

CAPITOLO VII.

Della proporzione svelta del corpo virile di dieci faccie.

Questa proporzione di corpo lungo e sottile ha da essere regolata (con misura però) ad imitazione della forma del corpo di Marte Dio delle battaglie appresso i gentili, siccome a quello che per la calidità e siccità, è di corpo conforme a questo, cioè lungo e sottile, la quale ancora servirà a qualunque corpo che tiene della natura sua, cioè agl' impetuosi, collerici, crudeli, bellicosi, discordi, audaci, temerarj, e pronti all' ira, i quali tutti sono gagliardi e forti, non per altro che per grossezza di ossa, spogliate dalla moltitudine della carne; e perciò debbono essere di corpo duri, aspri, di giunte rilevate, di nari larghissime per lo caldo che le dilata; e tali debbono essere gli occhi, la bocca, e gli altri forami, come più minutamente si dirà poi al suo luogo, bastando quivi a dire della proporzione.

Questo corpo si divide in lunghezza, cioè dal sommo del capo alla pianta dei piedi in trenta spazj uguali, li quali per ora chiamo gradi, e ciascuno di questi si parte in dieci spazj uguali, i quali dimando minuti, che vengono ad essere trecento in tutto. Ora dalla sommità della testa alla radice de' capelli vi sono sette minuti, e da qui sino alle palpebre inferiori degli occhi è un grado ed un minuto; sì che la fronte viene ad essere alta otto minuti, perchè dalle palpebre in-

feriori alle ciglia vi sono cinque minuti, cioè mezz'un grado; da esse palpebre alla sommità del labbro superiore è un grado, sicchè il naso viene ad essere lungo un grado e due minuti, parlo sino all'alto al dritto delle ciglia. Dal labbro superiore all'estremità del mento vi sono sette minuti, e d'indi alla sommità delle scapule un grado, ed un altro sino alla fontanella: altrettanto sino alla sommità del petto; e tanto da qui al principio delle mammelle, dalle quali medesimamente è un altro grado sino al suo estremo; tal che ne resta, che sino ai capitelli vi è se non la metà, cioè cinque minuti. Dall'estremo delle mammelle ai fianchi sono tre gradi; uno sino all'umbilìco; tre minuti sin' al sino delle coscie; un grado e sette minuti alla sommità delle coscie; e quivi è il fondo del ventre, dal quale sino al pettine è un grado. Onde vengono ad essere quindici gradi, e cento cinquanta minuti di qui sino alla sommità della testa.

Ora da questo loco all'estremo dei testicoli v'è un grado; e da qui all'estremo della ghianda tre minuti; e due gradi e mezzo sino al fine del vargo. Dal fine del vargo al principio del ginocchio vi sono due gradi e mezzo; al mezzo del ginocchio un grado, cioè una trentesima parte, ed altrettanto sino al suo fondo. Da qui sino all'estremità della polpa interiore sono tre gradi; e di qui al collo del piede due gradi e sette minuti; sino alla pianta un grado, tal che dal tallone al collo del piede vengono ad essere tre minuti. Dalla fontanella alla chiave della spalla di dentro, allargando le braccia, vi sono due gradi; e due e sette al fine della spalla, restandone uno sino al principio del brac-

cio, cioè alla lesena; dalla parte davanti altrettanto e mezzo. Dal fine della spalla alla piega del braccio sono due gradi ed otto minuti; alla rascetta quattro e cinque; al principio delle dita, cioè la lunghezza della palma della mano, uno e sei; di qui all' estremo del mezzo uno e quattro; e così vengono ancora ad essere quindici gradi, e cento cinquanta minuti, i quali computati insieme con quelli dell' altra parte dalla fontanella all' estremità del mezzo, vengono ad essere altrettanti, come quelli della lunghezza della figura.

Resta adesso che trattiamo della lunghezza, ovvero diametro di ciascun membro in faccia, perchè in profilo sarebbe superfluo, potendosi dall' esempio delle altre proporzioni per la rata parte pigliare l'ordine. In faccia dunque, il diametro della testa al fronte, cioè alla sua sommità, è di tre gradi, ed altrettanto delle ciglia; tra l'un angolo esteriore dell'occhio e l'altro, vi è un grado e sette minuti, della qual misura il terzo tiene il naso. La punta del naso in faccia è due gradi e quattro minuti; la gola sotto il mento è uno ed otto; la sommità delle scapule è due gradi; dall' una all'altra lesena davanti sono sei gradi, e di dietro sette; sopra le mammelle in faccia sono cinque gradi, ed in ischiena sei. Dall' uno all' altro capitello sono tre gradi e quattro minuti; ed altrettanto da ciascuno di questi alla fontanella; imperò queste tre parti fanno un triangolo equilatero. Sotto le mammelle sono cinque e sette; la cintura quattro; l'umbilico altrettanto ed otto minuti; il sino delle coscie cinque, la sommità cinque e quattro; il principio del membro è sei gradi; l'estremità dei testicoli sopra una coscia è tre gradi;

il fine del vargo due e sei; sopra il ginocchio esteriore due gradi, sopra l'interiore uno e nove, al mezzo uno ed otto, sotto il primo altrettanto, sotto il secondo uno e sette; la maggior larghezza della polpa è due gradi. Il fondo della polpa interiore è uno e sei; lo stretto della gamba nove minuti; il collo uno e due; la larghezza del piede è uno e mezzo, ed in lunghezza cinque gradi, e per sveltezza quattro, e quattro e mezzo. La piega del braccio è un grado e due minuti; la rascetta otto minuti; la palma un grado e tre minuti, dei quali la quarta parte porta ciascuno di quattro dita; e quindi dal cubito, cioè dalla parte davanti del gombito sino all'estremità del mezzo, viene ad essere la quarta parte di tutto il corpo, che è sette gradi e cinque minuti; e questa proporzione è di maniera bella, che lasciandosi le rigidezze marziali, può servire a molti altri corpi svelti e leggiadri, secondo che occorre.

CAPITOLO VIII.

Della proporzione stravagante di dieci teste.

Non sarà fuori di proposito, giacchè ho deliberato di trattare esattamente questa materia, toccar qui brevemente la bella proporzione d'Alberto Durero del corpo umano di dieci teste; imperocchè quantunque (per dire il vero) ella sia a giudicio d'ogni intendente troppo svelta e gracile, nientedimeno non deve essere in al-

cun modo tralasciata, per esser cosa di tanto uomo, a cui l'Alemagna nella pittura non ha avuto un altro pari giammai.

Questa proporzione, prima in lunghezza, è dalla sommità della testa al mento una di dieci, e dal mento alla sommità della fronte una di undici. La faccia si può dividere in tre parti uguali come le altre. Dalla cima del capo alla sommità della scapula è una di diciassette; di qui alla fontanella una di tredici e quattordici; e dalla fontanella all' omero di sei. Dal sommo del petto è una di venticinque; e sotto le lesene una di dicissette; ai bollini di tredici; e sotto le mammelle di ventuno. Alla cintura due di tredici; all'umbilìco una di trenta; al sino delle coscie una di ventuno; alla sommità delle coscie di otto; al pettine di quattordici e quindici; all' estremo della ghianda una di tredici; all'estremo delle natiche, che è anco l'estremo de' testicoli, due di undici; ed al fondo del vargo una di undici. Il mezzo tra l'estremità delle natiche e la pianta, è il mezzo del ginocchio. Dalla pianta al fondo del tallone è una di trentacinque; ed al collo del piede di ventisei. Da mezzo il ginocchio sopra ad esso è una di trenta, e sotto di quaranta; al fondo della polpa esteriore di diece, all' interiore di nove. Il braccio dalla sommità dell' omero alla piega è due di undici; all' estremità del medio tre di undici; la mano è due di ventuno. La larghezza del fronte in faccia è una di quattordici; la sommità delle tempie di dodici; le ciglia di tredici; l'orecchie di dodici; il naso di quindici; sotto il mento di ventidue. La sommità delle scapule una di venti; gli omeri di dodici e tre-

dici. Il sommo del petto è tre di diciotto, ed una di diciannove; le lesene una di sette; i capitelli di diece; sotto le poppe due di tredici; la cintura due di quindici; l'umbilìco una di tredici, e due di ventisette. Il sino delle coscie una di tredici, e quindici; la sommità delle coscie una di sei; e dall'una all'altra chiave due di quindici. La coscia sotto le natiche o testicoli è una di tredici; il fine del vargo una di sedici; sopra il ginocchio di venti, il mezzo di ventidue, e sotto di ventitre; in mezzo le polpe di diciannove; il fondo dell' interiore di ventitre; il fondo della gamba, cioè lo stretto, di quarantacinque; il collo del piede per il tallone di trentacinque; e sotto i talloni di quarantasei. Il piede di ventuno; il braccio sotto la ditella di ventotto, sotto la piega di trentaquattro; il largo del braccio sotto il cubito di ventiquattro; la rascetta di quarantadue, e la palma di ventidue.

In profilo alla fronte è una di tredici; le ciglia una di undici; il naso, e la mascella superiore parimenti di undici; e per la bocca alla cornice una di tredici. Il mento e la gola di quattordici; il collo sotto il mento di ventidue; la sommità della scapula di venti; la fontanella di tredici; la sommità dell'omero di undici; il sommo del petto due di dicissette; la ditella una di otto; il mezzo delle mammelle, cioè i bollini, altrettanto; sotto ad esse due di diciassette; la cintura una di undici; l'umbilìco altrettanto. Il sino delle coscie una di diece; la sommità delle coscie una di dicissette e di dicidotto. Il pettine di diciannove; sotto le natiche la coscia è una di undici. Il fine del vargo di dodici; sopra il ginocchio di dicissette, il mezzo

del ginocchio di diciannove, ed il fondo di venti. Il mezzo della polpa di trentadue e trentaquattro; il fondo dell' esteriore di dicissette, e dell' interiore di diciannove. Il fondo della gamba, cioè lo stretto, di trentadue. Il collo del piede di ventinove; sotto il tallone di ventitre; la pianta del piede, cioè la sua lunghezza, di sette. Al braccio, l'omero è una di diciassette, sotto la lesena di ventuno, sopra la piega di trenta; il largo del braccio, sotto il gomito di ventotto, la ristrettà di cinquanta, e la palma di quarantadue; in ischiena, dall' una all' altra ditella, è una di dodici e tredici; il fesso delle natiche una di undici; ed il calcagno di trentasette.

CAPITOLO IX.

Della proporzione del corpo giovine di nove teste.

Io giudico, che se Francesco Mazzolino non avesse mai dipinto alcuna figura d'altro genere, cioè rozzo, grave, e malincolico, ch' egli sarebbe stato mirabile al mondo; poichè così eccellentemente rappresentava le figure gracili, guidato da un desiderio gentile, com'egli era. Sì che chiaramente s'egli avesse rappresentato, se non Apollini, Bacchi, ninfe, e simili, avrebbe con grandissimo giudicio introdotta la sua tanto cara proporzione gracile, ed alle volte sopra modo svelta. Ma avendola medesimamente rappresentata in profeti, come nel suo Moisè in Parma, ed in una Madonna so-

pra un'ancona con certi angeli appresso nell' istessa città, ed in altre simili figure contrarie a tal proporzione; egli ha dato esempio a tutti gli altri pittori come si deve fuggire questo errore, il quale egli medesimo facilmente poteva fuggire: dappoichè essendo giudicato in certo modo lo spirito di Raffaello d' Urbino, dallo stesso pittore o più presto lume dell' arte, poteva pigliarne esempio, siccome da quello, che come tante figure rappresentava, conforme a tante nature ovvero ufficj, tante proporzioni introduceva. Per il che i suoi vecchi si veggono lassi e curvi, i giovani esperti e gracili pure, secondo la natura loro, e così va discorrendo di tutte. Dal quale esempio si può comprendere, che il pittore non bisogna che si fermi in una medesima proporzione in tutte le sue figure: imperocchè oltre che non dimostra verità alcuna d'istoria, rappresenta il vero, e maggior mancamento che sia nell'arte, cioè le figure che pajono gemelle. Nel che sono incorsi molti valenti pittori, i quali taccio, e massime uno dei due grandi che non nomino; perciocchè tutti gli esperti lo possono facilmente sapere, vedendosi i suoi corpi, benchè mirabilmente espressi in diversi atti, essere di proporzione uniforme. E perchè possa avvertirsi da questo errore, ed intendere questa proporzione, siccome quella che ancora serve alli giovani che tengono del bello, come sono i gracili e leggiadri, con certa maniera gentili di fierezza, Raffaello d'Urbino la espresse nel S. Giorgio che uccide il serpe, il quale si vede nella chiesa di S. Vittore dei Frati in Milano, e nel S. Michele che si trova in Francia a Fontenebiò, ed in quel S. Giorgio che già fece

al duca d'Urbino sopra un tavoliere: e con la massima regola che si vede ch'egli ha tenuto, potrà ciascuno disporre questa proporzione in simili corpi giovani.

Ma per trattarne esattamente per via di precetti, si ha da sapere prima, che il corpo gracile giovanile di nove teste, è dalla sommità della testa all' estremità del mento la nona parte della sua lunghezza; e da qui su per il dritto della faccia una di diece, (parlo sino alla radice de' capelli) ed ancora una di undici, siccome ho osservato nel S. Michele di Raffaello, ed ancora nell'Apolline antico. Ma facciasi come si voglia, questo spazio si divide in tre spazj uguali, uno al fronte, l'altro al naso, e l'altro sino al mento. È ben vero che ha lo spazio di undici, per cagion di certo ciuffetto di capelli, che si rappresenta, il fronte va manco della terza parte, e questa regola fu tenuta, come si vede per le statue, da tutta la greca antichità; e veramente rappresentava un certo che di meglio, e di più leggiadro, la fronte bassa che alta. Ma tornando a proposito, dalla sommità del capo a quella dello scapulario è una di quindici e sedici, ed alla fontanella di sei. Dalla fontanella al sommo del petto è una di ventotto; alle lesene di quattordici; ai capitelli di dodici; sotto le mammelle due di diciannove; alla cintura una di sei. Di qui all'umbilìco è una di ventisei; al sino delle coscie una di ventidue; alla chiave di esse una di nove; all'estremo del ventre di otto; al pettine di sette; all'estremità delle natiche di sei. Da qui al fine del vargo una di undici; dalla pianta del piede al collo suo una di ventitre, ed al tallone di trentacinque. Dal fondo del tallone a mezzo il ginoc-

chio è una di quattro; e da qui al di sopra di esso, cioè alla parte esteriore, una di venti, ed all' interiore di trenta; di sotto al fine dell' esteriore una di ottanta, all' interiore di quaranta; e sino al fondo della polpa esteriore una di dieci, ed all' interiore di nove. Il braccio dall' omero al cubito è due di undici; e da qui all'estremo del mezzo una di quattro; alla rascetta una di diece, e si può ancora fare un poco più; perchè sempre nei corpi, e massime nei gracili, le mani stanno meglio lunghe che corte.

La larghezza o latitudine, che vogliam dire, di questa figura in faccia è tale. Prima per la radice dei capelli del fronte, che di dietro risponde al vertice, è una di undici; per le ciglia altrettanto. Per le orecchie diciannove; per il naso di dodici. Il collo è largo una di dicidotto; la sommità dello scapulario una di sedici; la fontanella di sei; dall' una all' altra chiave delle spalle due di tredici. Il petto due di nove; le lesene una di sette. Li capelli di nove; la cintura di sette; l'umbilico di dodici, e due di venticinque; il sino delle coscie una di dodici e tredici; la sommità di dieci e dodici; dall' una all' altra, cioè la chiave, una di quindici e sedici; la coscia sotto le natiche di dodici; il fine del vargo di quattordici. Sopra il ginocchio esteriore una di dicidotto, sopra l'interiore di diciannove, il mezzo di ventuno, sotto l'interiore di venti. Il mezzo della polpa di dicissette, il fondo della polpa esteriore di diciannove, e dell' interiore di ventuno. Lo stretto della gamba di quarantadue; il collo per il tallone di trentatre; il piede di diciannove. Il braccio al fine della spalla per la lesena

è una di ventisei, sopra la piega di trentuno, sotto il cubito di ventidue; la ristretta di trentotto; e la palma della mano di diciannove.

In profilo così si misura: prima la fronte è una di dodici; le ciglia di nove; il naso di diece; il mento di ventitre; il collo sotto il mento di dicidotto; la sommità della scapula di dicissette; la fontanella di dodici; la sommità del petto di otto; le lesene di quindici e sedici; i capitelli di otto; sotto le mammelle di sedici e di dicissette; la cintura di diciotto e diciannove; l'umbilico di dicidotto e venti; il sino delle coscie di diciotto e diciannove; le chiavi delle coscie di quindici e sedici; l'estremo del ventre di otto; il pettine di sedici e dicissette; la coscia sotto le natiche di dieci. Il fondo del vargo di undici; sopra il ginocchio esteriore di quindici, sopra l'interiore due di trentuno, il mezzo una di dicidotto, sotto l'esteriore di diciannove, e sotto l'interiore di diciotto. Il mezzo delle polpe di quindici, il fondo della polpa esteriore di sedici, e dell' interiore di dicidotto; lo stretto della gamba di ventotto. Il monte del piede di ventiquattro, e la lunghezza del piede è due di tredici. Al braccio, l'omerò ovvero spalla è una di quindici, il fine della spalla una di venti, la piega di ventisei; sotto la maggior larghezza del braccio è di venticinque; il braccio di quarantotto; e la mano sopra il pollice una di trentotto. In ischiena dall' una all' altra lesena è una di sei; il fesso delle natiche una di undici; ed il calcagno alla pianta una di trentacinque, e tra le cavicchie ovver talloni una di ottanta.

CAPITOLO X.

Della proporzione del corpo virile di otto teste.

Perchè in ciascheduna opera il corpo tutto di una figura, e tutta l'istoria insieme è sempre la principale, siccome quella alla quale le ragioni delle parti s'hanno a riferire; perciò non si pensi pittore alcuno, che per quanto bene può fare una sol cosa in un' opera più di quello che porta la ragione che il tutto riguarda, sia per acquistarne lode alcuna. Anzi sia sicuro di non doverne riportare se non vergogna per questo; che essendo certo che facendosi signoreggiare una parte ad un'altra, questa ne resta offesa; e la maggiore medesimamente, per non potere le altre parti risguardare al dritto ordine. E però molti pittori così antichi come moderni eccellentissimi, essendosi accorti di essere stati trasportati dal troppo desiderio di far bene, hanno lasciato le opere imperfette, non potendoci rimediar con altro se non col distruggere quanto (per mirabile che fosse) avevan fatto, come ne fa fede quel famosissimo Eufranore pittore antico, il quale in Atene dipingendo i dodici Dei, fece la figura di Nettuno così eccellente e per proporzione, e per colori, ed in somma per ogni altra cosa, che volendo poi dipingere quella di Giove di più bello aspetto, avendo sfogato tutto l'impeto del pensiero nella prima figura, non potè non solamente far riuscire quella di Giove, ma neanco quelle degli altri Dei. Zeusi anch'egli si tenne vergognato per la naturalezza a dir così dell'uva, e per il mancamento nel fanciullo. Fra i moderni Leo-

nardo Vinci pittore stupendissimo, dipingendo nel refettorio di S. Maria delle Grazie in Milano una cena di Cristo con gli apostoli, ed avendo dipinto tutti gli apostoli, fece Giacomo maggiore, ed il minore di tanta bellezza e maestà, che volendo poi far Cristo, mai non potè dar compimento e perfezione a quella santa faccia, con tutto che egli fosse singolarissimo; onde così disperato non vi potendo far' altro, se ne andò a consigliarsi con Bernardo Zenale, il quale per confortarlo gli disse, o Leonardo, è tanto e tale quest' errore che hai commesso, che altro che Iddio non lo può levare: imperocchè non è in potestà tua nè di altri di dar maggior divinità e bellezza ad alcuna figura di quella che hai dato a Giacomo maggiore e minore, sicchè sta di buona voglia, e lascia Cristo così imperfetto, perchè non lo farai esser Cristo appresso a quegli apostoli, e così Leonardo fece, come oggidì si vede, benchè la pittura sia rovinata tutta. Perciò voglio io inferire, che per non incorrere in cotali errori, s'ha molto bene da guardarsi da quelle cose che li possono causare, e massime dalle proporzioni, per esser elleno principalmente quelle, che rendono i corpi grossi, sottili, rustici, delicati, grandi, piccoli, e simili, d'onde si vengono poi a causare le bellezze, e bruttezze in qualunque corpo. E però darassi a ciascun corpo la sua proporzione particolare, la quale poco più giù dimostrerò, come meglio mi sarà possibile, e potrà servire per tutti gli uomini in generale, ai quali converrà questa forma, ben fatti e complessi senza errore particolare.

La proporzione è tale. Prima la lunghezza si divide in due, ed il suo mezzo è il pettignone; e dalla

cima del corpo alla fontanella è una di sei; al mento di otto; alla cima del fronte una di dieci, e questa in tre parti uguali si parte, che occupano quello che si è detto nelle altre. Dalla cima della testa alla cintura è una di tre; dalla fontana alle lesene di quattordici; di là ai capitelli una di dieci. Dal fianco all'umbilico una di ventinove; al sino delle coscie una di diciotto; alla sommità delle coscie di venti e diciotto; al pettignone due di tredici; all'estremo delle natiche una di dieci e di undici. Di qui al fine del vargo è una di quindici; sopra il ginocchio due di tredici, al suo mezzo una di trenta, al di sotto altrettanto. Di là al fondo della polpa esteriore una di nove, all'interiore una di quindici e sedici; al monte del piede di quattro; alla pianta una di ventuno; e dalla pianta al tallone una di ventisette. Il braccio dalla sommità della spalla alla piega è una di cinque; e di qui all'estremità del mezzo una di quattro; e la mano è una di diece.

La larghezza di questa figura in faccia è tale. La fronte è una di nove; le ciglia una di dieci; le orecchie due di diciassette; il naso una di dodici; il collo di sedici; la fontanella di sei; dall' una all' altra chiave della spalla una di undici e dodici; la sommità del petto una di quattro; le lesene di sei; i capitelli di nove; la cintura due di tredici; il sino delle coscie una di sei, la sommità una di dieci ed undici; dall'una all' altra chiave una di quattordici e quindici; l'estremità delle natiche sopra la coscia una di undici. Il fine del vargo è una di tredici; sopra il ginocchio una di sedici, il mezzo di diciotto, il fondo di venti. Il mezzo della polpa è una di quindici, il suo fine di venti; il

fine della gamba di trentaquattro; il collo del piede di ventisette, e la pianta una di sedici. Il braccio superiore sotto il fine della spalla è una di ventiquattro; la piega di ventisei; la maggior larghezza del braccio inferiore di diciannove, la ristretta di trenta; e la mano di sedici. In ischiena per le lesene è una di cinque; il fesso delle natiche una di dieci; ed il calcagno una di ventotto.

In profilo la fronte è una di dieci; le ciglia di otto; il naso di nove; il mento di dieci; la gola di sedici, sotto il groppo di quattordici; la fontana di dodici; il petto di sette; le mammelle altrettanto; di sotto una di quattordici e quindici; la cintura di sedici e dicissette; l'umbilico di dicissette e dicidotto; il sino delle coscie di otto, il sommo di sette; il pettignone due di quindici; l'estremità delle natiche una di nove; il mezzo della coscia una di diciannove e venti; sopra il ginocchio una di quattordici, il mezzo di quindici, di sotto una di sedici; il mezzo della polpa di tredici, il fondo di diciassette; sopra il monte del piede una di ventiquattro, e la lunghezza del piede una di sei. Il braccio all'omero nel più largo è una di tredici. Il fine della spalla una di diciassette, la piega di ventiquattro; la maggior larghezza dell'inferior braccio di ventidue; la giuntura ovver bracciale di quaranta; e la mano di trentaquattro sopra il primo osso del pollice.

CAPITOLO XI.

Della proporzione del corpo virile di sette teste.

Pittagora grandissimo filosofo fa ampla fede della verità dei precetti della proporzione de' corpi, poichè per mezzo di quelli scegliendo la proporzione di Ercole da quella degli altri Dei, trovò quanta fosse la grandezza del corpo, e conseguentemente di quanto avanzasse gli altri uomini: considerando (come scrive Aulo Gellio) la grandezza de' suoi piedi, coi quali misurato in Acaja lo stadio avanti il tempio di Giove Olimpico, dove ogni quattro anni si celebravano li giuochi olimpici, era parimente di 625, come gli altri stadj della Grecia, e pure era di maggior grandezza che non eran gli altri. Dal quale esempio chiaramente si comprende, che ciascuna proporzione a ciascuno non può servire, essendo elleno così fra loro diverse, come i corpi sono diversi di natura.

E però seguiterò a trattare della proporzione del corpo di sette teste ben quadrato, e di membra forti, robuste, e rilevate; la quale è prima in lunghezza dalla sommità della testa alla pianta sette teste, cioè dal sommo del capo all' estremo del mento; e dal mento alla fontanella è una di dieci ed undici; alla sommità dell' omero due di undici; all' estremo del mento una di sette; alla cima del fronte una di diece, la quale è divisa in tre spazj uguali, de' quali uno fa il fronte, l'altro il naso, ed il terzo di sotto sino al mento. Dalla fontanella al sommo del petto è una di trenta; sotto

le ascelle una di tredici; ai capitelli una di dieci, e di sotto una di otto; ai lombi, cioè alla cintura, due di undici. Dalla cintura all'umbilico è una di quaranta; al sino delle coscie di trenta; alla chiave di diece; alla verga di otto; alla ghianda di sei; all'estremità delle coscie di dieci ed undici. Di qui al vargo è una di dicidotto; dal mezzo del ginocchio al di sopra una di ventuno, ed al di sotto di quaranta; al fondo della polpa esteriore due di diciannove, ed a quella dell'interiore di otto; dalla pianta del piede al fondo del tallone una di ventotto, ed al monte del piede di venti. Il braccio dalla chiave di sopra al disotto dell'ascella è una di diece, alla piega due di undici, alla punta del mezzo una di quattro; e la mano è lunga una decima.

Il corpo in faccia è largo ovver grosso per diametro per il vertice una di diece, in profilo una di nove. La radice dei capelli in faccia è una di otto, in profilo di quattordici e quindici; il ciglio in faccia una di nove, in profilo di sette; il naso in faccia è una di diece, in profilo di otto; il mento ovver collo in faccia è una di dodici, in profilo altrettanto, ma per il mento di otto. La fontanella in faccia è una di cinque, in profilo di nove; il sommo del petto in faccia tre di dieci, in profilo due di tredici; le ascelle in faccia una di cinque, in profilo di sei; dall'uno all'altro capitello in faccia due di quindici, in profilo la grossezza una di sei, e sotto la mammella una di dodici e tredici. La cintura in faccia è una di cinque, in profilo di dodici e tredici; il sino delle coscie in faccia una di nove, e due di diciannove, ed in profilo di sei; la chiave delle coscie in faccia una di quat-

tro, ma dall' una all' altra di sei, ed in profilo di undici e dodici. La verga in faccia una di quattro, ed in profilo di undici e dodici; la coscia sotto le natiche in faccia due di dicissette, in profilo una di sette. Il vargo in faccia una di diece, in profilo di quattordici e quindici; sopra il ginocchio in faccia una di dodici, in profilo di dieci. Il mezzo del ginocchio in faccia è una di quattordici, in profilo di dodici; e di sotto in faccia è una di ventisei, ed in profilo una di dodici. Il largo delle polpe in faccia è una di ventidue e ventiquattro, ed in profilo di venti e ventuno. Il suo fondo in faccia è una di quattordici, in profilo di tredici. Il collo del piede in faccia è una di ventidue, in profilo di dicidotto; la larghezza del piede in faccia è una di quindici, ed in profilo di sei, cioè la sua lunghezza. Il braccio al mezzo della spalla è due di ventuno; il fondo di dicidotto in faccia, ed in profilo di tredici; la piega in faccia una di ventuno, in profilo di diciotto; la larghezza del braccio in faccia una di sedici; in profilo di dicidotto; la chiave della mano in faccia una di venticinque, ed in profilo di trentadue; la larghezza della mano in faccia è una di quindici, ed in profilo di trenta; la larghezza delle ascelle di dietro è una di quattro; l'altezza del fesso delle natiche una di otto; e la larghezza del calcagno una di ventiquattro. Tale è la proporzione del corpo robusto e forte, fatto ad imitazione dell' antico Ercole, la quale ancora si può applicare ai corpi simili di natura, e famosi per fortezza.

CAPITOLO XII.

Della proporzione della femina di dieci faccie.

Ancora che la natura, maestra sapientissima, ordinariamente soglia variare di tal modo, che ciascuno dei particolari fa diverso in bellezza, e proporzione, nondimeno per esperienza si vede manifestamente, che con maggiore artificio e studio dimostra l'arte sua in certi particolari bellissimi che fa; così io (poichè l'arte, ad esempio di essa natura, ha da cercare anch' ella sempre d'imitare le cose più perfette) volendo trattare della proporzione della femina, non mi estenderò a trattare della proporzione di tutte le femine dalla natura prodotte, che sarìa impossibile; ma tratterò solamente delle proporzioni più belle, che si trovino nelle femine più leggiadre e belle.

E per cominciare la proporzione della femmina in generale, dalla sommità della testa alla pianta è di sessanta parti, cioè gradi di cinque minuti l'uno, che vengono poi ad essere trecento. Le particolari misure sono poi, prima dalla sommità del capo alla cima dell' omero, che è tutt' uno con le clavicole, sono dieci gradi; e di qui alla sommità delle scapule, cioè dove termina il collo dalle parti, ne sono otto; ed all' estremo del mento sette e due minuti. Di qui alla radice dei capelli, che è tutta la faccia, sono sei gradi, dei quali due ne ha il fronte sino alle ciglia, due altri il naso, e gli altri due sono da indi al mento. Dalla radice de' capelli al vertice vi è un grado ed un minuto; ed il

resto di qui alla cima del capo è quattro minuti. Ma quindi s'ha da avvertire, che queste proporzioni non s'intendono per circonferenze, ma solamente per diametri nella larghezza e profondità, in grossezza, e partimenti di linee in lunghezza. Ora seguendo il cominciato, dico, che dalla fontanella alla cintura sono undici gradi; e sotto alle mammelle sette gradi; ai capitelli sei; alle ascelle quattro; ed al sommo del petto due. Dalla cintura alla natura sono nove gradi; al fondo del ventre sette; alla sommità della coscia sei; ed all'umbilico tre. Dal principio della natura, che è il mezzo giusto della figura, sino al mezzo del ginocchio sono dieci gradi; al sommo del ginocchio dieci e quattro minuti; al fondo del vargo un grado ed un minuto; all'estremo delle natiche un grado, e quattro minuti; al fondo di essa natura un grado; dal mezzo del ginocchio alla pianta sono diciassette gradi; all' estremo del tallone quindici e tre minuti; ed al collo del piede quindici gradi, che sono la quarta parte di tutta la lunghezza. Al fine della polpa interiore sono sei gradi e due minuti, ed all' esteriore cinque ed uno; sotto ad esso ginocchio un grado e due minuti. Il braccio anch'esso ha la sua misura in lunghezza, perciocchè dalla sommità dell'omero alla piega del gomito sono dodici gradi; e da qui all' estremità del mezzo sono quindici gradi; e la mano è lunga sei, come la faccia.

I diametri dei membri hanno in questo modo la loro proporzione in faccia. Il diametro della testa sopra il fronte è cinque gradi ed un minuto; quello delle ciglia è cinque e tre minuti; all' estremità del naso quattro; il collo quattro minuti; per la sommità delle

scapule tre e due; la sommità degli omeri otto gradi; il sommo del petto dodici; tra le lesene otto; dall' uno all' altro capitello delle mammelle cinque gradi e due minuti; e tanto è da ciascuno di questi alla fontanella. Il diametro della cintura è sette gradi ed un minuto; dell' umbilìco dieci e quattro minuti; della sommità delle coscie undici e quattro; e dall' una all' altra chiave delle coscie otto. Dal fondo della natura il diametro per ciascuna coscia è cinque gradi e quattro minuti; al fine del vargo cinque; sopra il ginocchio quattro, a mezzo il ginocchio tre ed un minuto, sotto il ginocchio tre gradi; il mezzo della polpa tre gradi e tre minuti; il fondo della polpa interiore tre gradi; lo stretto della gamba al suo fine un grado e tre minuti. Il collo del piede è uno e quattro; il piede per le dita tre e quattro. Il braccio sotto le ditelle, che è ancora il fine della spalla, è due gradi e due minuti; sopra la piega un grado e quattro minuti. Il diametro del braccio sotto il gomito è due gradi e quattro minuti; la ristretta è un grado e tre; la mano è due e quattro, e la palma due.

In profilo la profondità alla radice dei capelli è cinque gradi e due minuti; al ciglio sei ed uno; alla punta del naso cinque gradi; al mento quattro e tre; alla sommità della scapula tre e due; alla fontanella quattro gradi; al sommo del petto cinque e tre; sopra le poppe per le ditelle otto ed uno; al capitello sei e due; sotto le mammelle cinque e quattro; la profondità della cintura cinque ed uno; quella dell' umbilìco sei e due; e quella della sommità della coscia otto e tre. Il fondo del ventre sette e quattro; la coscia

sotto le natiche cinque e quattro; il fine del vargo cinque e due. Sopra il ginocchio quattro gradi, a mezzo tre e due, e di sotto tre gradi, ed altrettanti minuti. Il fine di essa è tre gradi; lo stretto della gamba due; il collo del piede due e due minuti; e la lunghezza del piede otto gradi, che nelle donne più robuste è di dieci. Quanto al braccio, la profondità dell' omero è tre gradi ed un minuto; al fine delle spalle due e quattro, sopra le piega due, sotto il gomito due ed uno; la chiave della mano uno e due; la mano un grado e tre minuti. In ischiena dall' una all' altra ala il diametro è otto gradi ed un minuto; e da ciascuna banda per il mezzo delle natiche sono sei gradi. Il calcagno è un grado e tre minuti. E questa è la proporzione e misura del corpo della donna bella, cavata non solamente dall' osservazione delle statue antiche di Venere, ma anco dall' osservazione dell' istessa natura sua: la quale proporzione potrà servire per ciascuna femmina, che solamente abbia da mostrare eccellente bellezza, e non per le particolari femmine, come sono le armigere, le cacciatrici, ovvero le matrone, ed altre femine gravi, che tengono del grosso, siccome le altre tengon del sottile. E perchè tutte le altre proporzioni dipendono dal mezzo di queste due, come con linee geometriche facilmente se ne può far l'esperienza, le ho volute mettere dinanzi all' altre, come norma e guida loro, delle quali comincierò ora a trattare con l'istesso ordine, con che ho trattato delle altre due, acciò che non si pensi alcuno che queste proporzioni si facciano a caso. Imperocchè tutte particolarmente si fanno secondo la natura del corpo a che sono applicate, al-

trimenti tanto sarebbe discorde, e più in un corpo bello, un membro che non fosse così bello, quanto sarebbe se nell' ordine corintio si ponesse un capitello, o altro membro toscano, ovvero nel canto frigio si mescolasse il dorico.

CAPITOLO XIII.

Proporzione della femmina di dieci teste.

La proporzione della femmina di dieci teste in lunghezza è tale. Dalla sommità della testa alla pianta è dieci volte, quanto è da essa all' estremità del mento, ed il mezzo viene ad essere di sopra la natura, e così si compone. Prima, dalla cima del capo al mento, come ho detto, è una di dieci; e di qui al fronte più di sopra una di undici, e si può ancora far di dodici. Questa faccia, come le altre, si divide in tre parti eguali; dall' istessa cima del capo alla sommità delle scapule è una di otto; alla fontanella due di tredici; agli omeri una di sei; al sommo del petto una di ventidue; alle lesene di sedici; alle papille di undici; sotto le mammelle di nove; alla cintura due di undici; all' umbilico una di quaranta; alla sommità delle coscie una di dieci; al fondo del ventre due di dicissette; al principio della natura una di tredici e quattordici; al fondo di essa una di dodici e tredici; all' estremo delle natiche di undici e dodici. Dalla pianta al mezzo del ginocchio sono due di sette; al fondo del tallone una di

trentotto; dal mezzo del ginocchio al monte del piede una di quattro; al fondo della polpa esteriore una di dieci, all' interiore di nove; sotto ad esso ginocchio una di trenta, ed altrettanto di sopra; al fondo del vargo una di nove. Il braccio dall' omero alla piega è due di undici; e di qui all' estremo del medio una di quattro; e la mano è di undici.

La larghezza in faccia, al fronte è una di tredici; le ciglia altrettanto; al naso una di sedici; al collo sotto il mento una di venticinque. Il sommo delle scapule di ventidue; la fontanella due di dicissette; l'omero una di sette; dall' uno all' altr' osso di esso omero due di quindici; al sommo del petto due di undici; alle lesene una di nove; le papille dall' una all' altra una di dodici; sotto le mammelle di otto; la cintura altrettanto; l'umbilico due di tredici; la sommità delle coscie due di undici, lo spazio fra loro una di otto; il fondo della panza due di undici; la coscia sotto le natiche una di dodici; il fondo del vargo due di ventisette; sopra il ginocchio una di diciannove, il mezzo di ventidue, ed altrettanto di sotto; il mezzo delle polpe una di diciannove; il fondo della polpa esteriore una di ventuno, quello della interiore di ventitre; lo stretto della gamba di quarantotto; il collo del piede di quarantatre, ed il piede di ventidue. Il braccio sotto l'ala è una di ventotto, sopra la piega di trentaquattro, sotto il gomito la larghezza di ventisei, la giuntura di quarantasei, la palma di ventiquattro. In profilo la fronte è una di tredici; il ciglio di undici; il naso di dodici; il mento di quattordici; il collo sotto il mento di ventiquattro; la sommità dello scapulario una di ventidue;

la fontanella di dicissette; la sommità dell' omero di tredici; il petto di dieci; le papille di diciannove e ventuno. Sotto le mammelle una di venti e ventuno; la cintura di undici; l'umbilìco di dieci; il sino delle coscie di quattordici e quindici; il fondo del ventre una di quindici e sedici; la sommità della natura una di sedici e diciassette; la coscia sotto le natiche di dieci; il fondo del vargo due di ventitre; sopra il ginocchio una di diciassette, ed il mezzo di diciannove, il fondo una di venti; la maggior larghezza delle polpe una di dicissette; il fondo della polpa esteriore una di diciotto, e dell' interiore di diciannove. Lo stretto della gamba, ed il suo fine, è una di trentadue; il collo del piede una di ventisette; la pianta del piede in lunghezza una di quattordici e quindici. Il braccio all' omero è una di diciannove; sotto la spalla di ventitre, sopra la piega di trentaquattro; la larghezza del braccio sotto il gomito di trenta, la ristretta di sessanta; la mano di quarantacinque. In ischiena tra l'una e l'altra lesena sono due di quindici; per il fesso delle natiche una di dieci; ed il calcagno di quaranta; e tra i talloni v'è una di ottanta.

CAPITOLO XIV.

Della proporzione della femmina di nove faccie.

Non senza ragione Vitruvio nel I° della sua architettura, là dove secondo la natura degli Dei, distribuisce le maniere dei tempj, ed insieme gli ordini suoi,

volle dedicare l'opera jonica, siccome meno grave della dorica, e meno leggiadra e gracile della corintia, alla Dea Giunone; considerando, sì come prudente ch'egli era, che questa Dea di sua natura non è grave come la gran madre, nè manco svelta, e perfettamente bella come Venere; ancora che ella tenga fra la bellezza matronale, e piena di maestà il principato. Per il che anch'io gli attribuisco questa proporzione di nove faccie come sua propriamente; essendo men bella della proporzione venerea, e bellissima fra le matronali, nelle quali si abbia a rappresentare maestà e grazia. Questa stessa proporzione ancora potrà accomodarsi alle regine di mezza età, e parimente a qualunque corpo di femina, che debba mostrare onesta bellezza, e gravità. E però propriamente s'appartiene alla Vergine Madre del nostro Salvatore.

Ora ella è tale. Dalla sommità della testa alla bocca è una delle nove parti della sua lunghezza, e tanto è dalla cima del fronte al mento; sicchè viene ad essere tanto dalla cima della testa al fronte, quanto dal mento alla bocca. Dagli occhi alla fontanella è una di nove, ed altrettanto da qui alla forcata, cioè sotto le mammelle, e dalle mammelle all' umbilìco, e dall' umbilìco alla natura. Dalla natura al ginocchio sono due altre faccie; e dal mezzo del ginocchio allo stretto della gamba di sopra al tallone, sono altre due faccie, e sin qui sono otto faccie. La nona è dallo spazio che è tra 'l tallone e la pianta, la fontanella ed il mento, la radice de' capelli e la sommità del capo. La larghezza ancora si compone di nove faccie in questa maniera; prima allargando le braccia, dalla fontanella all' estremità del

medio, sono la metà, cioè quattro faccie e mezza; e le altre sono dall' altra parte, sicchè in tutto vengono ad essere nove. Ma si compartono poi così, che due faccie si fanno dall' una all' altra chiave delle spalle, tal che sino alla fontanella sono per banda una faccia sola; e per braccio ancora dalla chiave alla piega del gomito è similmente una; e da qui alla chiave della mano una e mezza; e la mano ne occupa una. Le più particolari poi, e minute misure di questo corpo sono queste. Prima dal fondo delle mammelle ai capitelli è una quarantesima seconda parte della sua lunghezza; ed al di sopra delle mammelle, cioè alle lesene, è il doppio; alla cintura una di sedici; dall' umbilìco alla sommità delle coscie una di diciotto; ed al di sotto del ventre di tredici. Dalla natura all' estremità delle natiche è una di trenta; ed al fondo di essa natura, circa alla metà. Da mezzo il ginocchio al di sopra è una di ventisei, ed al disotto poco meno; dallo stretto della gamba alla pianta è una di sedici, e dalla pianta al collo del piede una di ventiquattro.

La larghezza delle membra in faccia è tale. Prima la radice dei capelli è una di dieci; il mezzo del fronte di nove; le ciglia di dieci; l'orecchio di nove; il naso di dodici; il mento di sedici; la fontanella di dodici e sedici; la sommità del petto di nove ed undici; le ditelle di sette; dall' uno all' altro capitello una di nove; sotto le mammelle una di sette; la cintura di otto; l'umbilìco due di undici; la sommità delle coscie una di nove; e l'estremo delle natiche una di undici. Per ciascuna coscia una di nove, ovvero di dieci. Il fondo del vargo sopra il ginocchio una di dicissette, il mezzo

di diciotto, di sotto di diciannove. La larghezza delle polpe è di quindici, il fondo di diciassette; lo stretto della gamba di trentanove; il collo del piede di trentatre, ed il piede di venti. Il braccio al fondo della spalla è una di venti, alla giunta di ventidue, la grossezza maggiore sotto il gomito di diciannove, la ristretta di ventitre; la mano di diciannove.

In profilo la larghezza dei membri è tale. La radice de' capelli è una di undici; le ciglia di nove; il naso di dodici; il mento di dodici; il collo di sedici; la fontanella due di venticinque; la sommità del petto due di diciannove; le lesene una di nove; i capitelli di otto; sotto le mammelle di nove; la cintura di dieci; l'umbilico due di dicissette; la sommità delle coscie due di tredici; il fondo della panza una di sette; sotto le natiche due di diciannove. Il largo della coscia è una di nove; il fondo del vargo di diece; sopra il ginocchio di quindici, il mezzo di diciassette, il fondo di dicidotto; e la larghezza della polpa due di venticinque, il fondo è una di sedici; lo stretto della gamba di ventotto; il collo del piede di ventisei; ed il piede una di sette in larghezza. Il braccio all' omero è una di sedici, sotto la spalla di diciotto, al gomito di venticinque; la larghezza di sotto di ventidue, la giuntura di quaranta, e la mano di trentatre. In ischiena la misura per le lesene una di sette, o poco più; il fesso delle natiche di nove, ovvero di dieci; ed il calcagno di trentasette.

CAPITOLO XV.

Della proporzione della femina di nove teste.

Ancora che molte altre proporzioni di corpi si potessero descrivere, benchè di poca importanza per non essere principali, nondimeno mi sono risoluto di lasciarle, sì per essere come ho detto di poca importanza, come anco per non generare fastidio ai lettori, parendomi tempo ormai di por fine a queste proporzioni principali, e regolari, e venire alle altre; e prima a questa di nove teste tutta gracile, e colma di leggiadria, la quale siccome quella che rappresenta la terza bellezza, oltre a Minerva, si potrà ancora accomodare a Diana per la prestezza ed agilità sua, ed a tutte le ninfe dei fonti, ed alle muse, benchè diverse di abito per l'ufficio loro.

Questa proporzione è dalla sommità del capo al mento una nona parte della sua lunghezza; e dal mento andando in su sino alla radice de'capelli sopra il fronte, si può fare la faccia che sia la decima parte di tutto il corpo, ed ancora la undecima, come più piace al pittore. Questo spazio in tre parti uguali si divide; il primo occupa il fronte, il secondo il naso, ed il terzo il rimanente sino al mento: oltre di ciò dalla cima del capo alla sommità dello scapulario è una di quindici e sedici; ed alla fontanella di sei. Dalla fontanella al sommo del petto è una di trenta; alle ditelle di sedici; alle papille, ovvero capitelli, di undici; sotto le mammelle di nove; ed alla cintura due di undici. Di qui

all' umbilìco è una di ventisei; alla chiave della coscia di dieci; al fondo della panza due di diciassette; alla natura una di sette; all' estremo di essa di dodici e tredici; all'ultima parte delle natiche di undici e dodici; al mezzo della coscia è una di dodici; dalla pianta del piede al fondo del tallone è una di quarantadue; ed al collo di esso piede di ventisei. Dal tallone a mezzo il ginocchio è una di quattro, ed al fine del ginocchio di ventisei, al disotto di trenta; al fondo della polpa esteriore di undici, all'interiore di nove. Il braccio dalla sommità dell' omero al gomito è due di undici, e di qui all' estremo del medio è una di quattro; d'indi la mano sino alla giuntura è una di undici, e puossi ancor fare come la faccia di dieci, perchè la mano sempre ha da esser lunga come la faccia in tutti li corpi, e massime nei gracili, ed ancora più, siccome fanno fede le opere degl' intelligenti pittori e scultori.

La larghezza di questo corpo in faccia alle radici dei capelli è una di undici; al mezzo del fronte di dieci; alle ciglia di undici; alle orecchie di dieci; al naso di tredici; la gola di ventuno; la sommità della scapula di diciannove; la fontanella due di tredici; dall' una all' altra chiave delle spalle una di sette; la sommità del petto una di cinque; le lesene di otto; tra le papille di undici; sotto le mammelle di quindici e sedici; la cintura di otto; l'umbilìco di undici e dodici; il sommo delle coscie di dieci, e due di ventuno; dall'una all' altra chiave delle coscie una di quindici e sedici; il fondo del ventre di dieci, e due di ventuno; la coscia sotto le natiche due di ventuno; il mezzo della coscia due di venticinque; sopra il ginocchio una

di diciassette, il mezzo di diciannove, di sotto di venti; il mezzo della polpa di diciassette, il fondo della polpa interiore di venti; lo stretto della gamba di trentanove; il collo del piede di trentatre, ed il piede di venti. Tra 'l braccio e la lesena è una di ventisei; sopra la piega di trentatre, e di sotto per il largo del lacerto di ventitre; la giuntura di quaranta; e la palma di ventidue.

In profilo così si regolano le grossezze dei membri, ovver profondità, o larghezze che vogliam dire. Prima al fronte è una di dodici; alle ciglia di dieci; al naso di undici; la gola e mento di tredici; il collo di ventuno; la sommità delle scapule di diciannove; la fontanella di quattordici; il sommo del petto di diece; le lesene due di diciannove; le papille una di diciotto e diciannove; sotto le mammelle due di diciannove; la cintura due di ventuno; l'umbilico una di nove; la sommità della coscia di sette; il fondo del ventre di quattordici e sedici; la coscia sotto le natiche di dodici; il mezzo della coscia due di ventuno; sopra il ginocchio una di quindici, il mezzo di diciotto, di sotto di diciannove; il mezzo della polpa di sedici, il fondo dell' interiore di diciannove; lo stretto della gamba di ventotto; il collo del piede di ventisei, ed il piede in lunghezza è una di sette: e questa è la minor lunghezza di piedi che si possa con ragione dare a corpo alcuno. Dall' omero al braccio è una di dicidotto; sotto le ditelle una di venti; la piega di trentanove; sotto la piega al largo del braccio una di ventisei; la chiave della mano di quarantanove, e la mano di quaranta: oltre di ciò in ischiena alle lesene è una di sette; il fesso delle natiche di dieci; ed il calcagno di trentasette.

CAPITOLO XVI.

Della proporzione della femina di sette teste.

Ragionevolmente gli antichi facevano la Dea Vesta di sette testè, perchè questa proporzione è tutta grave e matronale, e così l'attribuirono alla gran madre Terra, come che essa sia quella, che tutte le cose partorisca. È ben vero che questa proporzione può convenire ancora a qualcun' altra Dea, che di gravità sia simile alla Terra: parimente converrà anco a donne, e matrone fra le altre gravissime. Imperocchè una proporzione di altra maniera gracile o svelta non si converrebbe ad una sibilla, ovvero ad altra profetessa di grandissima gravità e presenza, sì come nè anco ai profeti le proporzioni convenienti ai giovani.

Or la proporzione di questo corpo è prima in lunghezza dalla cima del capo al mento una settima parte di lunghezza; e dal mento alla radice dei capelli è di tre spazj uguali, de' quali uno contiene il fronte, l'altro il naso, ed il terzo quel che rimane sino al mento. Dalla sommità della testa a quella degli omeri è una di diece, e due di ventitre; ed alla fontanella due di undici; e di qui alla sommità del petto una di diciotto; alle lesene di quindici; ai capitelli di nove; all' estremo delle mammelle di sette; ed alla cintura di cinque. Di qui all' umbilìco è una di ventidue, e sino alla sommità delle coscie di nove; al fondo del ventre di otto; al disotto della natura due di undici; all' estremo delle natiche una di cinque; di qui sino

alla parte superiore del ginocchio una di otto, e d'indi al suo mezzo una di trenta, ed altrettanto sino al fondo. Da mezzo il ginocchio al fondo della polpa una di otto; al tallone due di nove; dal collo del piede alla pianta una di venti; e dal fine del tallone in poi di ventotto; dalla sommità dell' omero alla piega del gomito due di undici; di qui all' estremità del medio è una di quattro; e la mano resta la decima.

La larghezza dei membri è tale. Prima in faccia al vertice è una di diciotto e diciannove, in profilo di nove. Sopra il fronte in faccia una di quindici e sedici, in profilo di quattordici e quindici; sopra i cigli in faccia una di nove, ed in profilo di quattordici e quindici; al naso in faccia di dieci, in profilo di otto; ma il collo resta una duodecima. Alla fontana in faccia è una di cinque, ed in profilo di dieci; al sommo del petto in faccia è una di cinque, ed in profilo di dieci; al fondo del petto in faccia quattro di quindici, in profilo una di sette; alle ascelle in faccia una di sei, in profilo due di tredici; ai capitelli in faccia una di otto, in profilo di dodici e tredici. Sotto le mammelle in faccia una di dieci ed undici, in profilo di sette; la cintura in faccia di cinque, in profilo di sette; all' umbilico in faccia di quattro, in profilo di dieci ed undici. Il fondo della panza in faccia di sette ed otto, in profilo di otto e dieci; il principio di sotto della natura in faccia di quindici e sedici, in profilo di dieci, e due di trenta; l'estremità delle natiche una di sette; sopra il ginocchio in faccia due di ventuno, in profilo due di diciannove; il mezzo del ginocchio in faccia due di venticinque, in profilo una di dodici; sotto il ginocchio

tanto in faccia, quanto in profilo. La larghezza delle polpe in faccia una di ventidue e ventiquattro, in profilo una di venti, e ventidue; il fine delle polpe in faccia di quattordici, in profilo di dodici. Il collo del piede in faccia è di ventisei, in profilo di dicidotto. Il tallone in faccia è di venticinque, in profilo su per il pettine dal di sopra al calcagno due di ventotto. Il piede in faccia è di sedici, ed in profilo la lunghezza di sei. Il braccio anch' esso in profilo alla larghezza della spalla è una di undici. La maggior larghezza del braccio superiore in faccia è una di sedici, ed in profilo di dodici. La piega in faccia è di diciannove, in profilo di venti. La larghezza del braccio inferiore in faccia è una di quindici, ed in profilo di dicissette. La rascetta in faccia è una di ventisette, ed in profilo di trentaquattro. La larghezza della mano in faccia per il palmo è una di sedici, ed in profilo di ventisette.

CAPITOLO XVII.

Della proporzione del fanciullo di sei teste.

Il fanciullo di sei teste in questa maniera si misura: prima dalla sommità della testa al vertice in lunghezza è una di trentasei; alla radice de' capelli sul fronte una di ventiquattro; alle ciglia una di ventuno e ventidue; alle narici due di quindici; alla bocca due di tredici; sotto al mento una di sei; e sino all' estremità del grasso due di undici. Alla fontanella una di nove e di dieci;

alla sommità dell' omero due di nove; dagli omeri alla sommità del petto una di ventuno; ed alla linea dei bollini, e fine delle spalle di diece; sotto le mammelle una di otto, e sino ai fianchi, ovvero cintura, due di undici. Dai fianchi all' umbilico è una di ventiquattro; al sino delle coscie una di otto; all' estremità della panza, e rascetta del braccio una di sette; al membro una di sei; all' estremità dei testicoli due di nove; all' estremità delle natiche, e punta dei diti una di otto e diece; ed i varghi due di otto. Al disopra del ginocchio una di sei, ed una di sette; da qui sino al suo mezzo una di ventiquattro, ed al suo fine una di dodici; al largo della gamba una di sette; al fine delle polpe due di undici; al collo del piede una di sette e di otto; alla pianta una di cinque e dieci.

Il diametro della larghezza, in faccia nel vertice è una di otto, ed in profilo altrettanto; la radice dei capelli in faccia è una di sette, ed in profilo due di tredici; i sopraccigli in faccia una di dodici e tredici, ed in profilo una di sei; sotto le narici in faccia una di otto, ed in profilo di sette; la bocca in faccia una di diece, ed in profilo di otto; l'estremità del mento in faccia una di dodici, ed in profilo di otto; la fontanella in faccia una di sette, ed in profilo di undici; la sommità degli omeri in faccia è una di nove ed undici, ed in profilo di nove. La sommità del petto in faccia una di sette ed undici, ed in profilo di sette; il principio delle mammelle in faccia una di sei, ed in profilo di dodici e di quindici; i bollini in faccia una di sei, ed in profilo due di tredici; sotto le mammelle in faccia una di undici e dodici, ed in profilo

di dodici e quindici; la cintura in faccia una di sei, ed in profilo di sette; l'umbilico in faccia una di cinque, ed in profilo di dodici e quattordici. Il sino delle coscie in faccia una di cinque, ed in profilo di dodici e tredici; la chiave delle coscie in faccia è una di nove e diece, ed in profilo di undici e dodici; il fine del ventre in faccia due di nove, ed in profilo una di sei. Il principio del membro in faccia è una di otto e nove, ed in profilo di dodici e tredici; l'estremità dei testicoli in faccia sopra una coscia una di nove, ed in profilo di sette; l'estremità delle natiche in faccia una di diece, ed in profilo di otto; il fine del vargo in faccia una di undici, ed in profilo due di diciannove; sopra il ginocchio in faccia una di tredici, ed in profilo di dodici; il fine di esso ginocchio in faccia è una di quattordici, ed in profilo di tredici. La maggior larghezza della polpa in faccia è una di dodici, ed in profilo di undici; il fine della polpa in faccia una di diciannove, ed in profilo di quattordici; il collo del piede in faccia una di ventiquattro, ed in profilo di diciannove. La larghezza del piede in faccia è una di quindici, ed in profilo la larghezza è una di otto parti: e quivi finiscono le grossezze del corpo. Il braccio è largo al mezzo della spalla una di dodici. Il fine della spalla in faccia è una di diciannove, ed in profilo di quindici. La larghezza del braccio superiore in faccia è una di diciotto, ed in profilo di tredici; la piega in faccia è una di ventidue, ed in profilo di ventiquattro. La maggior larghezza del braccio di sotto in faccia è una di quindici, ed in profilo di diciotto; sotto ad essa, cioè al suo stretto, ovvero fondo, è una di ventidue in faccia,

ed in profilo di ventuno; la rascetta in faccia una di ventiquattro, ed in profilo di ventisei; la larghezza della mano finalmente è una di sedici, e la profondità di ventisei.

CAPITOLO XVIII.

Della proporzione del fanciullo di cinque teste.

La proporzione del fanciullo di cinque teste dalla sommità della testa sino alla radice dei capelli è una parte di ventiquattro; di là al vertice una di sedici; alle ciglia una di otto; all' estremità della grassezza sotto il mento una di cinque; dalle ciglia sino all' estremità delle narici sono tre spazj uguali, il primo arriva sino al monte dell' occhio, il secondo sino alla parte di sopra delle ale del naso, e la terza al fine di esse ale. Dal naso al mento sono cinque spazj uguali, de' quali due ne sono dal naso alla bocca, e tre di qui al mento. Al basso della grassezza, ovver barbozzo, è una di settantacinque; e d'indi alla fontanella circa ad altrettanto; dalla fontanella alla sommità dell' omero è una di ottanta. Dagli omeri alla sommità del petto una di venticinque; al principio delle mammelle e braccio due di ventuno; sotto le mammelle tre di ventisei; e sino al fianco e piega del braccio una di dieci e di quindici. Di là all' umbilico è una di ventuno; al sino delle coscie una di otto; alla sommità delle coscie dove batte la chiave della mano una di tredici, ed una di dician-

nove; al fondo del ventre una di otto, ed una di ventiquattro; al principio del membro, e radice delle dita una di cinque; all' estremità dei testicoli una di otto e dieci; all' estremo delle natiche, e fine delle dita una di sette ed otto; al fine del vargo due di sette; e di qui al suo mezzo una di ventiquattro; al disotto una di tredici; al largo della polpa una di otto, al fine della polpa una di dieci e diciannove; al collo del piede due di nove, ed alla pianta di esso piede una di sette ed otto.

Quanto alla grossezza dei membri, la radice de' capelli sul fronte è due di tredici in faccia, ed in profilo una di dodici e tredici; il vertice in faccia è una di dieci e tredici, in profilo una di diece e dodici; i sopraccigli in faccia una di sei, in profilo una di cinque; il naso in faccia una di sette, in profilo una di undici e dodici; dall'un'angolo esteriore di un occhio all'altro in faccia una di dodici, e la lunghezza dell' occhio, quanto è dall' uno all'altro; ed in profilo dall' angolo esteriore dell' occhio sino al cavo del naso una di ventisei; la linea del mento in faccia una di dodici, ed in profilo una di otto; la linea della bocca in faccia una di otto, ed essa bocca in faccia una di trentatre, ed in profilo una di dodici e tredici, e la bocca una di settantotto. La fontanella della gola in faccia è due di tredici, ed in profilo una di undici; la sommità degli omeri in faccia una di nove ed undici, in profilo una di nove; la sommità del petto in faccia una di sette e di undici, in profilo una di sette. Il principio delle mammelle, e nascimento delle braccia in faccia una di sei, ed in profilo una di dodici e quindici; i

capitelli in faccia una di sei, ed in profilo due di tredici; sotto le mammelle in faccia una di undici e dodici, ed in profilo una di dodici e quindici. Il fianco in faccia è una di undici e dodici, ed in profilo una di sette; l'umbilico in faccia una di cinque, ed in profilo una di dodici e di quattordici. Il sino delle coscie in faccia è una di cinque, ed in profilo di dodici e tredici; la sommità delle coscie in faccia una di nove e dieci, ed in profilo di undici e dodici; il fine del ventre in faccia due di nove, ed in profilo una di sei; il principio del membro in faccia una di otto e nove, ed in profilo di dodici e tredici; l'estremità dei testicoli in faccia sopra una gamba una di nove, ed in profilo di sette; l'estremità delle natiche in faccia una di dieci, ed in profilo di otto; il fine del vargo in faccia una di undici, ed in profilo due di diciannove; sopra il ginocchio in faccia una di dodici, ed in profilo una di undici; il mezzo del ginocchio in faccia è una di tredici, ed in profilo di dodici; il fine in faccia una di quattordici, ed in profilo di tredici. La larghezza della polpa in faccia è una di tredici, ed in profilo di dodici; la parte inferior delle polpe in faccia una di diciannove, ed in profilo di quattordici; il collo del piede in faccia una di ventiquattro, ed in profilo di diciannove; la larghezza del piede in faccia è una di quindici, ed in profilo è lungo una di otto parti. Il braccio al mezzo della spalla in profilo è largo una di dodici; il fine della spalla in faccia è una di diciannove, ed in profilo di quindici. La larghezza del braccio superiore in faccia è una di diciotto, ed in profilo di tredici; la piega del braccio in faccia è una di ventidue,

ed in profilo d'altrettanto. La larghezza della grassezza sotto la piega del braccio inferiore è una di quindici, ed in profilo di diciotto; ed il fine di essa in faccia è una di venti, in profilo di ventuno. La rascetta in faccia è una di ventiquattro, ed in profilo di ventisette; la larghezza della mano in faccia è una di sedici, ed in profilo di ventisei.

CAPITOLO XIX.

Della proporzione del fanciullo di quattro teste.

L'ultima proporzione del corpo umano è di lunghezza la testa la quarta parte del suo corpo, intendo dalla sommità della testa sino al fine del palearco, cioè sotto a quella grassezza che termina con lo stomaco. E dalla sommità della testa sino alla cima del fronte è una di ventiquattro; sino al vertice una di sedici; sin'al ciglio, e cima delle orecchie una di otto; sino al fondo del palearco una di quattro. Ma dal vertice sino all'estremo del mento è una di sei. Il mezzo tra il ciglio ed il mento è il naso, ed il lungo dell'orecchia; e questo spazio del naso si divide in tre parti uguali, una ne ha la narice, l'altra è dalla narice al mezzo quasi dell'occhio, e la terza è di là al ciglio. Lo spazio dal naso al mento si parte in cinque, due ne sono di sopra della bocca, e gli altri tre sono dalla bocca al mento, e la linea della bocca termina di dietro al fondo della gnucca, e quella del mento al fondo della testa. Dal mento

al fondo del palearco si fanno tre parti, delle quali due ne ha il barbozzo, e l'altra esso palearco. Dal palearco, cioè fontana della gola, alla sommità dell'omero è una di sessanta; al sommo del petto una di sedici; alle ditelle una di dieci; ai capitelli una di nove; al disotto delle mammelle una di sette; ed alla cintura, ovvero lombi, una di cinque. Da qui all' umbilico è una di ventuno; al sino delle coscie una di quattordici; alla sommità delle coscie due di quindici; al fondo del ventre una di sei; alla verga una di dieci ed undici; all' estremo dei testicoli due di nove; ed all'estremo delle natiche una di quattro. Dalla sommità ovvero chiave delle coscie sino alla pianta dei piedi, il mezzo è il mezzo del ginocchio. Dal fondo delle natiche al vargo è una di cinquantotto; e sino al sommo del ginocchio una di diciotto; dal mezzo del ginocchio al suo fondo è una di trenta; ed al fondo della polpa una di nove. Dalla pianta al collo del piede è una di venti. La lunghezza del braccio così si misura: dalla spalla alla piega sono due di undici; di qui alla punta del mezzo una di quattro, e la mano è una di nove.

I diametri in faccia sono proporzionati in questo modo. Prima, dall' una punta dell' orecchia all' altra per il ciglio è tanto, quanto è dalla cima del capo al mento. La larghezza del collo sotto il mento è una di nove; e questa partesi in tre spazj uguali, de' quali quello di mezzo è tra un occhio e l'altro; ed il naso è la larghezza della bocca. Il diametro dall' un omero all' altro è una di quattro; ma da una chiave del braccio all' altra sono due di nove. Il sommo del petto è due di sette; dall' una ditella all' altra una di cinque;

dall' un capitello all' altro una di sette; la cintura una di cinque; l'umbilico quattordici e dicissette, ed altrettanto il sino delle coscie; la sommità delle coscie una di quindici, e tre di sedici; dall' una all' altra chiave di dette coscie due di undici. Il fondo del ventre è quattro di quindici; la coscia sotto i testicoli una di quindici e di sedici; il vargo due di diciassette; sopra il ginocchio una di diciannove ed una di venti, il mezzo una di dodici, il fondo una di tredici; la polpa due di ventitre, il fondo una di sedici. Il collo del piede è una di diciannove, ed il piede due di ventisette. Il braccio sotto l'ascella è una di diciassette; la chiave una di sedici; e la rascetta di venti. La mano di dietro è una di tredici; la schiena dall' una all' altr'ascella una di cinque; ed il calcagno una di ventidue.

Le profondità in profilo sono queste: prima dallo sporto del naso per il mezzo del fronte alla gnucca è tanto, quanto è dalla cima del capo al palearco per di sopra; sino al fondo della gnucca è una di cinque; sino all' estremo dell' orecchia per di dietro tre di venti; sino al fine della cornice superiore dell' occhio, ovvero del ciglio, una di sedici; e la metà di questo spazio tocca all' occhio, e l'altra da qui alla punta del naso. La profondità del collo è una di nove; dell' omero due di quindici; della sommità del petto una di sei; per le mammelle due di undici; sotto ad esse una di undici e dodici. La cintura è una di sei; l'umbilico due di undici; il sino delle coscie una di dieci, e di undici; la chiave delle coscie una di nove e dieci. Il fondo del ventre per le natiche una di cinque; dall' estremità dei testicoli alle coscie e natiche una di sei; l'estre-

mo delle natiche una di sette. Il vargo è una di quattordici e quindici; sopra il ginocchio una di otto; il mezzo del ginocchio una di dieci; sotto il ginocchio una di undici; il mezzo della polpa è una di dieci, il fondo una di dodici; sopra il monte del piede una di sedici, e la pianta una di tredici e quattordici. Il braccio in profilo è di profondità all'omero una di dieci, sotto alla lesena una di dodici, la piegatura una di sedici; il fine della prima polpa sotto la piega una di diciotto; la chiave della mano una di ventitre; e finalmente essa mano una di ventuno.

CAPITOLO XX.

Dei particolari membri esteriori del cavallo, e nomi loro.

Per maggiore intelligenza delle proporzioni, parmi espediente, che il nome dei membri di questo animale primieramente si ponga, perchè altrimenti, oltre che la cosa resterebbe oscura, agevolmente si potrebbe pigliare una cosa in vece di un'altra, massime per essere i nomi di questi membri non molto cogniti, e diversamente da diversi imposti. E così il lettore per non errare si reggerà dietro a questi che io porrò siccome proprii suoi, secondo i buoni autori italiani.

E per cominciar dalla testa, quei capelli che sopra la fronte si spargono si chiamano crini, e ciuffo tutto il groppo di essi capelli; e parimente quelli che

di quà e di là dalle orecchie pendono, con quelli che dalla sommità della testa sino al principio del dosso si distendono dietro al collo, si dimandano col medesimo nome di crini, e più propriamente si chiamano coma. Nella sommità del fronte, e principio delle mascelle superiori nascono le orecchie, in mezzo delle quali all' alto si chiama sommità della testa, al basso sommità del fronte. Il rilievo che è intorno ai cigli degli occhi si dimanda conca; e la punta formata dall'una all' altra palpebra dell' occhio di dentro si dimanda angulo interiore, e l'altro verso la mascella angulo esteriore. Mascella superiore è quella che termina con la inferiore, e col collo di sopra, e con la gola di sotto; la inferiore termina con le barre, e con la parte dinanzi che è il naso, di cui il buco si chiama narice, ed anco nasca, che è il proprio suo nome. Barra è quella parte che è intorno alla bocca rilevata ove si pone il morso; muso o mostaccio è quello che termina dal naso al labro di sopra; sotto la bocca è il labbro inferiore, sotto cui è il barbozzo che termina con le barre, e le mascelle inferiori. Il collo termina dalla sommità della testa di dietro al dosso, e dinanzi si chiama gola; il principio del petto si dimanda fontanella; ed il suo principio è sotto le mascelle. La spalla è dalle bande tra il petto, il collo, il dosso, le coste, ed il principio del braccio. Il petto dalla fontanella va a terminare sotto alla panza fra le braccia. Quelle cave dall' una e l'altra parte del petto dove si snoda il braccio di sopra si chiamano chiavi delle braccia. Il braccio dalla spalla, dal petto, e dalla chiave sino al ginocchio si estende, ed esso ginocchio sino alla parte

di sotto della gamba, la quale finisce poi anch' ella alla giunta. Questa giunta sino all' ugna è detta corno; i peli si chiamano corona; di dietro al corno vi si dice calcagno; que' peli che sono di sopra dopo la giunta ed il fesso si dimandano pastorello; e questo tutto dalla gamba alla pianta, che è sotto il corno ove si pone il ferro, si dimanda mano, ed alle gambe di dietro piede. Il dosso termina dal vertice dove nascono le chiome in fine del collo, sino alla groppa. La groppa comincia dal principio del tronco di sopra, e termina con le natiche, ed i fianchi; le coste si contengono dalle bande tra 'l dosso, tra le spalle, e le anche; e sotto quelle la parte inferiore si dimanda ventre, ovvero panza, che termina dalla parte di sotto dal petto sino al membro. Tronco è il principio della coda, sotto cui sta il buco, d'onde n' escono gli escrementi posto in mezzo fra le natiche, le quali finiscono giù al principio delle anche, o vogliam dire talloni di dietro. Il principio davanti della gamba si chiama punta dell'anca, la quale finisce alle coscie; la parte interiore delle anche sotto ai testicoli è nomata vargo. I testicoli, ed il membro ognuno intende che cosa è, e dove sono; la coscia finisce alla testa del garetto, la qual testa è proprio delle gambe di dietro al ginocchio; ed il proprio garetto si distende di là sino alle giunte; i peli dopo le giunte si chiamano come nelle gambe davanti pastorello, poichè medesimamente si compongono ai piedi con le corna, ovvero ugne, e piante; ma che (come ho detto davanti) i piedi si chiamano mani, che per bellezza vogliono essere tondi, e di dietro si chia-

man piedi, che vogliono tenere del lungo, ma proporzionati, e non disconvenienti con le mani.

Finalmente per maggiore intelligenza del tutto, lasciando la coda attaccata al tronco, si ha d'avvertire che in due modi le proporzioni s'intenderanno: una sarà per linee paralelle dalla sommità del capo sino a quella della pianta, scendendo per ordine di membro in membro sino ad essa pianta, così dinanzi come di dietro, dando le lunghezze, larghezze, e grossezze ai membri; e l'altra sarà la misura giusta della lunghezza da membro a membro, così in faccia, come in ischiena, ed in profilo, siccome leggendo s'intenderà. Ora tratterò della prima proporzione, e della seconda poi nell'altro capitolo.

Le parti che il cavallo vuole avere in generale per esser bello, e ben proporzionato, sono queste. La cima della testa vuol' essere alta da terra quanto è lungo un uomo ben fatto, e non punto più nè meno, che altrimenti i minori parrebbono asini, ed i maggiori elefanti o simili; onde si verrebbe a privare il riguardante di quel piacere che egli prende nel vedere un bell'uomo con un bel cavallo insieme. Ma seguendo il mio proposito, e cominciando dai piedi, come fanno i cavalieri, i quali giudiciosamente affermano, un cavallo quantunque di buon pelo non essere buono quando è mal proporzionato, come afferma ancora il Grisoni, e gli altri intendenti; vuole il corno delle ugne esser largo, tondo, e cavato; il calcagno amplo; le corone sottili, e pelose; i pastorelli corti, le giunte grosse; le gambe dritte e spaziose; le braccia nervose; i cannuoli corti, eguali, e giusti; le ginocchia grosse, scar-

nate, e piane; i lacerti degli stinchi in su le ginocchia, quando egli sta giunto vanno molto più larghi dall'uno all'altro di sopra, che non vanno di sotto; le spalle hanno da essere lunghe, spaziose, e ripiene di carne; il petto debbe essere largo, e tondo; il collo non dee tenere del corto, anzi più presto del lungo, e grosso verso il petto, inarcato nel mezzo, e sottile vicino al capo; le orecchie devono essere picciole, acute, ed erte con giusta lunghezza; la fronte va scarnata ed ampla; gli occhi grossi; le conche delle sopracciglia piene, e sporte in fuori; le mascelle sottili e magre; le narici aperte e gonfie sì che in esse si vegga quasi il vermiglio di dentro. La bocca vuol essere grande; e finalmente tutta la testa insieme vuol'essere accompagnata, lunga, asciutta, e per dir così, montuosa, sì che in ogni loco mostri le vene. Ma quella lunghezza è di tal proporzione, che rispetto alla lunghezza pare lunga, ma rispetto al collo e tutto il resto è corta. I crini hanno da essere lunghi, ed inanellati; la coda lunga insino a terra col suo tronco grosso di giusta misura, e ben posto fra le coscie, ovvero natiche. Il dosso va corto, e tale che non si volga nè in alto, nè in basso; i lombi vanno tondi, e piani verso la spina di mezzo, la quale vuol' essere accanellata, e doppia; le coste larghe, e lunghe con poco tratto dalla costa di dietro al nodo dell'anca. Il ventre vuol'essere lungo, grande, e debitamente nascosto di sotto dalle coste. I fianchi vanno pieni; la groppa tonda e piana, un poco caduta con un canale in mezzo, e con un gran tratto nel suo traverso da nodo a nodo. Le coscie vanno lunghe, e spaziose con l'ossa ben fatte, e con

molta carne di dentro e di fuori; i garetti ampli, asciutti, e stesi; le falci curve e spaziose a guisa di cervo; i testicoli col membro piccolo. E nota, che tutti i suoi membri devono corrispondere alla grandezza del corpo, conforme al cervo, un poco più alto di dietro che dinanzi. E tutte queste particolarità s' intendono del cavallo più bello, svelto, ed agile di ciascun membro, e di questo m' intendo descriverne la giusta e vera proporzione, imitando Leonardo Vinci, che è stato eccellente ed unico in plasticare, e pingere i cavalli, come si vede nella sua anatomia; ed ancora Raffaello, e Gaudenzio, eccellenti medesimamente in questa parte. Imperocchè altri ancora se ne potrebbono descrivere, come di bertoni e simili, grassi e rozzi, ovvero di troppo magri, sì come scatenati di membra quali sono certi cavalli sbandati turchi, e di altre nazioni. Ma questi tralascerò, e mi estenderò solamente intorno alla prima, ad esempio della quale tutte le altre proporzioni di cavalli si potranno dirizzare, secondo la regola che si dirà.

CAPITOLO XXI.

Della proporzione del cavallo dinanzi, e di dietro.

Dalla sommità della testa alla pianta delle mani è una parte sola; e la testa è dall'istessa sommità sino all'estremo del mostaccio due parti di sette della lunghezza. Al disotto delle orecchie è una di trentatre;

alla sommità delle conche una di undici; all' angolo esteriore dell'occhio una di diece; all'angolo interiore, e fine della conca una di otto; al principio della gola sotto le mascelle una di quindici e sedici; al fondo della mascella superiore una di dodici e quattordici; al principio della bocca una di nove e di dieci; al principio della nasca una di otto e dieci, al fine della nasca una di quattro; all'estremità dello spazio che è dall'una orecchia all'altra sopra il fronte una di ventiquattro. La testa dall'una all'altra parte esteriore delle orecchie è una di ventitre e ventiquattro; il disopra delle conche una di nove; gli angoli esteriori degli occhi altrettanto. Dall'uno all'altro angolo interiore dell'occhio è una di quattordici; la larghezza del collo al principio della gola è una di dodici e quattordici; la faccia una di ventidue, e ventiquattro; ed al fine delle mascelle superiori una di tredici. Il principio della bocca due di trentuno, e quella della narice altrettanto. Al fondo del naso che risponde al fine del collo una di dicissette; il collo una di dieci e dodici; la sommità delle spalle che è davanti una di dieci ed undici. Il petto per la fontanella è una di sei, e due di quindici; per le chiavi delle braccia una di sette, e due di quattordici; dall'una all'altra chiave una di otto e diece; dall'uno all'altro braccio sotto il petto una di dodici; e quivi il diametro di esso braccio una di undici. La sommità del ginocchio è una di venti, il più largo una di quindici, il mezzo una di dicissette, il disotto di ventiquattro, di sopra la giunta altrettanto. Lo stretto della gamba è una di ventinove; di sotto la giunta una di ventotto; la corona di quattordici;

e la pianta della mano di tredici. Di dietro la groppa di sopra al tronco è una di sei, e due di quindici; le natiche di sotto al tronco sono larghe una di tre, ed al forame altrettanto. Al principio dei testicoli è una di sei, e due di tredici; il gallone per la punta dell'anca una di tredici e quattordici; il fondo delle natiche una di diciannove e venti; per il fine dell'anca una di tredici; di sopra alla testa del garetto una di diciotto; il fine della coscia, e mezza testa del garetto due di trentuno; ed il fondo della testa una di ventuno. Lo stretto della gamba è una di venticinque; la cima della giunta una di venti, il fondo altrettanto; la corona una di quindici, e la pianta di quattordici. Il diametro dall'una all'altra banda del corpo, per il dritto del suo principio dopo il collo è una di otto e nove, ed il più largo tra il suo mezzo una di sei e sette, e lo stretto per la cima del membro una di sei, e due di quindici.

Resta ora a dire della larghezza dei membri in profilo. E cominciando dalla testa, prima la lunghezza di ciascuna orecchia è una di dicissette; dall' origine o nascimento di esse alla parte posteriore del collo è una di tredici e quattordici; la sua grossezza è una di trentacinque, ed altrettanto è da essa orecchia al fronte. Dal principio della gola al fine della conca dinanzi è una di otto; ma sino all' angolo interiore dell'occhio, per il quale passa, è una di diciannove e venti. L'occhio dall'uno all'altro angolo è una di trenta, e la sua altezza una di quarantuno. La testa per il fondo della mascella superiore è una di diece; per la barra di dodici; per il principio della bocca altret-

tanto; ma dalla bocca alla parte dinanzi sopra la narice è una di diciassette; dal mezzo della bocca al dinanzi una di ventuno; sino all' apertura della narice per di fuori una di trentadue; ed essa narice è una di quarantaquattro. Il muso dal fine del naso alla bocca è una di trentacinque; ed il largo del barbozzo una di quarantasei; il collo per il principio della gola una di nove, e dieci; per il fine del collo, e principio del dosso una di quattro; dalla chiave del braccio alla parte dinanzi del petto una di diciotto; la larghezza del braccio per il suo principio di dietro con la panza una di quindici e sedici; e la larghezza di sotto è una di diciannove e venti. Di sopra al ginocchio è una di sedici, il mezzo è di dicissette, e di sotto di ventiquattro. Di sopra alla giunta è una di ventitre; il fondo sotto il pastorello una di ventisette; la corona di tredici; e la pianta della mano di dodici, sì che viene ad essere poco più che tonda. La gamba di dietro è larga per la punta dell'anca sino alla natica una di otto e diece; per di sotto la natica una di dodici o quattordici; per il fine del primo muscolo dell' anca una di quindici e sedici; per il fine del gallone una di diece; per la cima della testa del garetto al grosso della coscia una di undici; per il fine della coscia al mezzo della testa una di tredici; per il fondo della testa una di ventiquattro; di sopra alla giunta una di diciotto, il fondo altrettanto, la corona una di undici, e la pianta di diece. Il tronco della coda finalmente è una di trentadue; ed il membro, cioè la sua cassa sin sotto i testicoli, è lungo una di diciannove.

CAPITOLO XXII.

Delle misure del cavallo da membro a membro.

Il cavallo della suddetta proporzione si misura anco in profilo per maggior chiarezza, e facilità. E prima, dalla fontanella per diritto sin dopo le natiche al di sotto del forame, il diametro (che si domanda ancora lunghezza del cavallo) è una di due, ed un' altra di sette ed otto. Il che è altrettanto quanto è dalla pianta al di sopra del principio del dosso, e quanto è dal principio della gola al di sopra del tronco. Dalla sommità del collo al principio della gola è una di dodici e quattordici; di là al fine di esso collo è una di cinque e sette; al principio della gola una di sette ed otto; alla fontanella una di sette, e due di tredici; dal principio del dosso al principio del braccio di dietro una di sei, e due di tredici; e di qui alla fontanella è una di sette; al disotto del tronco una di tre e quattro; al fondo del collo una di quattro, sette, ed otto; alla punta dell'anca una di quattro; ed altrettanto di qui alla sommità della groppa; sino a mezzo la testa del garetto di dietro è una di sette; e sino alla pianta per il mezzo del piede una di sei, e due di quindici. Dalla fontanella alla chiave del braccio è una di quindici e sedici; fino al mezzo del ginocchio per di dietro due di cinque; e da qui sino alla pianta del piede per dinanzi una di sette ed otto. Il diametro del corpo dal mezzo del dosso al mezzo della panza è una di sei, e due di quindici; ed altrettanto è dal membro sino

al principio della groppa. Dall' estrema natica di dietro al principio della coscia dinanzi della gamba è una di nove; e dalla cima della testa del garetto di dietro al fine della coscia dinanzi è una di sedici. E si ha d'avvertire che tutte queste misure s'intendono del cavallo in profilo, e non in altro modo. Perciocchè in faccia dalla fontanella a ciascuna delle chiavi delle braccia è una di dodici e quattordici; e da ciascuna di queste sino al mezzo del fine del petto è una di quindici e sedici.

E quivi finiscono le misure del cavallo ben fatto, e svelto, con le sue minute e particolari proporzioni, per cui intendere ci vuole grandissima pazienza e cura, siccome ci è bisognato in trattarle. Imperocchè se alcuno se le farà cognite, e familiari, non è dubbio che non sia per dipingere, o altramente formare in tutti gli atti perfettamente un cavallo; sì come per il contrario non avendone cognizione, non potrà mai fare cosa probabile, nè compiacere al gusto suo, nè degl' intendenti; essendo chiaro che la scienza non consiste se non nelle cose difficili.

Or di qui passeremo all' architettura, e vedremo come, ed in che maniera anch' ella in tutti gli ordini suoi, con ragione proceda, e con proporzione. Ma prima vedremo come ella si debba intendere secondo le opinioni degli antichi, e dei moderni, quali più, e quali meno fondate sulla ragione, sopra la quale fu fondata l'architettura, e fondasi di nuovo la eccellenza da chi meglio la intende.

CAPITOLO XXIII.

Della proporzione degli ordini dell' architettura in generale.

In tutte le cose naturalmente pare che senza la bontà non possa star la bellezza, nè per il contrario la bontà senza la bellezza. Così e non altrimenti in ciascuna cosa fabbricata non vi si può dare il comodo nè l'utile, se non vi è congiunto il bello, cioè se non v'è la debita proporzione; imperocchè l'utile, ed il comodo si ha dalla natura, e dall'arte. E però si vede che le cose sottili, rare, e dilatate, siccome non hanno forza, nè sostegno, così ancora indeboliscono la vista, e la offendono dilatandola troppo: per contrario le grosse, spesse, e ristrette insieme, siccome sono rozze, ed occupano, così ancora offuscano, ed offendono gli occhi. Ma le cose non sottili, nè rare, nè grosse, nè ristrette, siccome quelle che tengono l'ordine di mezzo, e sono proporzionate, dilettano agli occhi, ed a quelli che solo nelle bellezze si appagano; più e meno però, secondo il giudizio di chi li muove, che tanto li lascia godere, quanto che nelle bellezze, e nella cognizione delle proporzioni si è esercitato: perchè è certissimo, che quantunque un uomo materiale vedendo una cosa bella ne senta piacere e diletto, non però perfettamente lo può sentire, sì come un altro che della bellezza abbia cognizione. E quindi avviene, che tutte le cose belle e ben fatte, piacciono a tutti universalmente, siccome utili e dilettevoli; ma non però egualmente, nè di una

medesima maniera, e massime per essere ciascuno diverso di natura dagli altri. Onde si vede che qualunque intelligente ha ordinato, o fabbricato cosa alcuna, sì per composizione, come per disposizione e proporzione, è stato differente e diverso dagli altri, ancora che le opere loro siano e probabili e buone e belle. Il che hanno fatto tutti gli architetti così antichi, come moderni principali, sì come chiaramente farò noto nel libro delle composizioni, massime circa alla composizione degli ordini, membri, ed edifizj, bastando in questo loco parlare delle varietà delle proporzioni instituite.

Ma prima che si venga a queste varietà, fa mestiero, tornando da capo, che si dia la ragione del modo di conoscere, e costituire le proporzioni nelle cose. Nel che io concludo, che in tutte le opere si ricercano due intelligenze, senza le quali nè buona nè bella fabbrica giammai si potrà fare; cioè in che modo si ha da dare proporzione all'opera in quanto a se medesima: e secondariamente in che modo si ha da dare in quanto all'occhio, con che viene la fabbrica a farsi adorna; sì come per la proporzione in se viene a rendersi utile per la fortezza delle parti che d'indi ne risulta.

Quanto al primo dico, che egli da se non si può disporre senza quest' altro, sì come questo medesimamente senza quello non può stare. E la ragione è, che siccome la fabbrica si fa per utile e comodo, così conviene che sia bella, e ben proporzionata, come si è detto; e questa bellezza, e proporzione nasce per necessità dai due modi detti, i quali separatamente non si possono dispensare, nè ancora fare che uno soprabbondi all' altro. Imperocchè altrimenti ne seguirebbe la

disunione del tutto, e se si attendesse solamente a dar proporzione alla cosa in quanto a se, ne seguirebbe di certo, che non vi avendo parte l'altra, la cosa sebbene in se stessa proporzionata, non si renderebbe però nè utile, nè bella; come per esempio in una parete, ovvero colonna, che vada carca di lettere, ovvero istorie minute dall' alto sino al basso, se le lettere ovvero istorie saranno proporzionate in quanto a loro, saranno uguali, e per conseguenza ne risulterà, che oltre che quelle di alto perderanno troppo, e pareranno picciole offendendo gli occhi, non si potranno anco leggere come quelle da basso, nè le picciole figure delle istorie discernersi, e così verrebbe a cessar l'utilità di quella pittura, e chiaramente si vedrebbe non vi essere nè proporzione di utile, nè di bellezza. Perciò si vede che gli antichi solevan formare le lettere all' alto lunghe più delle inferiori, secondo la ragione del vedere; d'onde ad un tratto si rappresentava la proporzione della cosa in se, parendo uguale alla vista, e se ne cavava l'utile, ed il diletto del leggere, e veder le lettere. E ciò si vede manifestamente in Roma nella colonna istoriata di Trajano, dove le figure pajono uguali, e però sono più lunghe all' alto che al basso. Ma per dimostrar questo in cose più importanti, negli stessi proprj edificj, chi non sa che chi facesse gli ordini l'uno sopra l'altro per ordine, secondo la proporzione nella quale si hanno a mostrare, senza la ragione di prospettiva farebbe sì, che parrebbono oltre modo bassi, per il faggir della facciata sopra l'orizzonte, non ostante che avessero la propria proporzione loro, non avendo congiunta quest'altra che si scuopre per il modo di veder

le cose, secondo la ragione della distanza ordinata. Quindi si vedrebbero gli sporti, e risalti degli architravi, piedistalli, e cornicioni oltra modo occupare le parti di sopra, e le colonne non avere bellezza alcuna conveniente alla vista. Nelle figure ancora così di rilievo, come di pittura, poste in alto, se non vi si osserva se non la proporzione loro naturale, non accompagnandovi questa della prospettiva, si vede chiaramente, che gli uomini riescono alla vista nani e storpiati. Per il che io tengo, che gli antichi in quelle grandissime statue e colossi, come era quello di Rodi, per farle corrispondere all'occhio senza offesa, non le facessero altrimenti proporzionate secondo la proporzione naturale, imperocchè il capo tanto alto, sarebbe paruto grosso come un calcagno; ma che componendo, e temperando insieme l'uno e l'altro modo di proporzione, andassero accrescendo misuratamente le membra, secondo che si saliva ad alto. Il che usarono ancora nelle colonne altissime, negli obelischi, ed in somma in tutte le cose; e la ragione di far questo è uno di quei secreti che si contiene nel disegno, e nell' arte del vedere, onde da altri non può essere intesa, se non da chi è padrone di queste due parti.

Quanto al secondo modo, dico, che se ancora si volesse disporre una cosa senza la proporzione di se stessa, ma solamente secondo quella con che ella ha da parere agli occhi, secondo una determinata distanza, ella rovinarebbe facilmente, ovvero non potrebbe aver forza di sostenersi lungo tempo. Imperocchè in questo modo per se stesso si ricerca di vedere perfettamente le cose, come se ugualmente fossero sotto

alla vista proporzionate, perchè ne seguirebbe, che alzandosi le cose, bisognerebbe farle più larghe e lunghe oltra modo, sino al segno del taglio ordinato, secondo il vedere, e la distanza. E però l'un membro non sosterrebbe l'altro, sì per allargarsi, come per alzarsi, e conseguentemente la cosa non si potrebbe nè godere, nè vedere con diletto. Così nella pittura reggendosi solamente senz'altro dietro a questa, si farebbono le più sparute, e sconcertate cose del mondo. Perciò bisogna avvertire di procedere in tutte le cose con questi due modi, di dare proporzione (come ho detto) alla cosa secondo se, e secondo l'apparenza proporzionata al vedere, altrimenti non si può far cosa che vaglia, perchè in somma l'accoppiamento, e la mistura di queste due proporzioni è quella che causa quella tanto lodata grazia nell'aspetto delle cose, che solamente dagl'intendenti è conosciuta, e dagl'ignoranti ammirata. E però gli antichi avvertiti di questo, constituirono che ordinatamente l'un ordine seguitasse l'altro, secondo che la cosa s'andava inalzando, acciocchè se gli acquistasse questa grazia, bellezza, ed utilità. Per il che si vede nel culiseo il composito sopra gli altri più alto; e dopo il corintio sopra il jonico manco alto; e dopo il jonico; e finalmente il dorico come infimo, ed opposto agli occhi; e con l'istessa regola seguono tutti gli altri membri per ordine come si vede.

Ora tornando agli architetti, che in un istesso ordine hanno usato diverse proporzioni, come appare e dalle reliquie degli antichi raccolte dal Serlio, dalle misure descritte dal Peruzzi, e da quelle che ha disegnato Jacomo Barozzo, e' si vede che sono varie fra

di loro. Imperocchè il Peruzzi nei piedistalli vuole che il piano dello stilobate toscano sia il quadrato perfetto, siccome figura più forte delle altre, e quello del dorico di proporzione diagonale, del jonico sesquialtera, del corintio sopra partiente due terzi, e del composito di proporzione doppia. La colonna toscana vuole che sia alta sei diametri del suo fondo; la dorica di sette; la jonica di otto, e così va discorrendo delle altre, e de'suoi membri, secondo che più particolarmente egli va trattando di ciascun ordine. Ma il Barozzo trovando una nuova, ingegnosa, e risoluta invenzione, ad altro modo misura quest' ordine, ed in questa maniera egli si ha immaginato per regola generale, di far che la terza parte di tutte le colonne con la base e capitello sia il suo piedistallo co' suoi ornamenti, e la quarta parte di ciascuna colonna, sia per di sopra l'architrave, fregio, e cornicione; onde ne nasce, che il piedistallo toscano, volendo che la colonna sia di sette diametri, secondo Vitruvio nel IV°, con la base e capitello, viene ad essere molto diverso di proporzione del già detto, siccome più svelto; ed il corintio viene a passare la dupla proporzione con la sua cimasa e basamento, il che non sarebbe, se egli, come dice, l'avesse tenuto la terza parte; e così procedendo negli altri membri, e parti di sopra, varia molto dal Peruzzi, ancora che osservi bellissim' ordine.

Ma lasciando queste varietà di proporzioni con molte altre che potrei riferire, perciocchè alcuno potrebbe dire, che mi concede (poichè chiaramente si può comprendere per la ragione dei numeri e delle parti, che si convengono insieme) che questi piedistalli, ar-

chitravi, fregi, cornicioni, abbino proporzione bellissima con le loro colonne; ma non resta però soddisfatto, non sapendo per qual ragione si voglia che le colonne siano di tanti diametri, e non più nè meno; e che la cosa così riesca più conveniente, e più bella. Al che rispondo, che (come già dissi nel principio di questo libro) appresso i dorici non sapendosi che proporzione dare alle colonne, s'immaginarono l'uomo ben fatto, e robusto, siccome chiarissimo e sicuro modello di tutte le cose, essere in altezza di sei piedi, e così levarono la colonna dorica di sei diametri dal basso del tronco. Ma dopo un tempo occorse che i jonii volendo far colonne che avessero e forza e proporzione, convertirono la proporzione di essa colonna dorica di piedi in teste, cavando dall'uomo questa ragione, che il corpo robusto, forte, e ben quadrato, era in altezza di sette teste, e così quella che era sei diametri dalli piedi, fecero di sette teste, e sacrarono questa proporzione ed ordine ad Ercole particolarmente, e dopo anco a Marte e Minerva per una certa virtù senza delicatezza, che immaginarono che fosse in loro; non facendo perciò ornamento delizioso alcuno, ma lasciandolo sodo e puro. E questa prima colonna di sei piedi seguitarono anco i toscani, ornandola di membri rustici, e da se la chiamarono toscana. I medesimi jonii considerando ancora la proporzione bellissima, ma matronale, nei corpi umani esser di lunghezza di otto teste, a questo esempio alzarono la seconda colonna di altrettanti diametri, ma con più ornamenti e bellezza della prima, chiamandola jonica, di cui considerando la natura, la sacrarono a Giunone, ed anco

per una certa spezie di severità e robustezza della caccia a Diana, ed al padre Libero (1) per altre similitudini. La terza colonna detta corintia dal paese ove fu ritrovata, la proporzione fu avvertita nelle vergini giovanette belle e svelte, in altezza di nove volte tanto quanto era la testa loro, fu inalzata ed ornata più delle altre di membri, ed altri ornamenti che hanno del leggiadro, e del bello, e però la sacrarono a Venere, a Flora, a Proserpina, ed alle ninfe dei fonti, alle muse, ed alle ninfe delle selve, come dice Vitruvio nel secondo del I°. Per il che si può star sicuro, che rappresentando ciascuna colonna, secondo la sua natura e similitudine, il corpo umano, il quale è opera perfetta, non può essere nè più nè meno per ragione alcuna. Nè si ha manco da dubitare, che tutti quei membri che a queste proporzioni si ridurranno, non debbano essere perfetti e belli. Ma veniamo alle particolari misure, e proporzioni di ciascun' ordine.

(1) Soprannome di Bacco, o perchè aveva egli procurato la libertà alle città della Beozia, o piuttosto, perchè essendo il Dio del vino, libera lo spirito da qualunque pensiero molesto, e fa che parli liberamente. Sovente aggiugnevasi la parola *pater*, siccome al padre della gioja e della libertà. Gli indiani davano questo nome anche al Sole.

CAPITOLO XXIV.

Della proporzione dell' ordine Toscano.

L'ordine toscano, il quale ancora si chiama rustico, è usato solamente nelle fortezze, e porte delle città, siccome più forte degli altri, ed ancora siccome meno ornato, e di forma grossa solamente, ed abbozzata. La sua proporzione, quale anderò descrivendo in questo loco brevemente, senza stare ricercando nomi barbari e greci dei membri, ma usando quelli che i nostri architetti volgarmente usano per maggior chiarezza, è tale. Prima la colonna è alta sette parti con la base e capitello, secondo Vitruvio; ed una parte è la larghezza sua da basso del tronco; la base è alta mezza larghezza della colonna, e dividendola in due parti uguali, una se ne dà al ciocco, dividendola in tre, due se ne danno al bastone, e l'altra alla cinta. Il suo sporto si fa in questo modo. Fassi un circolo largo quanto è grossa la colonna da basso, e ponendolo in un quadrato, e tirandosene fuori un circolo sopra li quattro angoli, se ne fa lo sporto. E solamente, come dice Vitruvio, il ciocco di questa base va tondo, perchè tutte le altre l'hanno d'aver quadrato. L'altezza del capitello è quanto la base, la quale si divide in tre parti, una si dà all' abaco, e l'altra si divide in quattro parti, tre delle quali si danno al uovolo, e la quarta al suo listello; la terza parte che resta si dà al fregio. Il tondino col suo quadretto, ovvero collarino, e la metà del fregio sono divisi in tre parti, due ne

ha il fregio, ed una il quadretto, del quale tanto sarà lo sporto, quanto egli sarà alto, ed il tondino tanto quanto sono tutti due insieme. La colonna, ovvero tronco, nella parte di sopra è minuita la quarta parte. E così il capitello di sopra è largo quanto la colonna, ovvero fusto da basso, ove si dice imoscapo, sì come di sopra sommoscapo. L'architrave, fregio, e cornice che si collocano sopra il capitello, così sono proporzionati. Prima l'architrave è tanto alto come il capitello, e la sesta parte di esso è la faccia detta tenia e lista. Il fregio detto zoforo è di altrettanta altezza, come ancora la cornice, della quale fatte quattro parti, una ne tiene l'uovolo detto cimazio, e due la corona che si chiama ancora gocciolatojo, e la quarta la fascia sotto essa. Il suo sporto è quanto è alta essa cornice, eccetto se (come si usa da molti) non si spuntasse più in fuori della sua altezza il gocciolatojo per bellezza, perchè tanto più spuntarebbe in fuori essa cornice, sportando in fuori l'uovolo tanto quanto è alto, eccetto la faccia, in loco della quale si pone ancora una cornice col suo quadretto.

Fassi di più la colonna toscana di sei diametri, come già dissi, per la ragione del piede, ed ancora perchè la colonna dorica va di sette, essendo più delicata. Il piedistallo se gli disegna sotto in questa forma, che tutto il netto è quadrato senza la base, e la cima; e la sua fronte è tanto quanto il ciocco della base della colonna; e l'altezza sua è divisa in quattro parti, una delle quali si dà alla sua base, ed un'altra alla cima di sopra, sì che essendo la colonna di sei parti, così ancora ha da essere il piedistallo, che in

questa guisa avrà bellezza e proporzione. Molte altre proporzioni di quest' ordine, e nomi dei membri diversamente collocati, siccome degli altri si potrebbono soggiungere ancora; ma per non generar confusione li pretermetterò, atteso che si possono trovare in diversi volumi, nei quali si tratta dell' architettura. E però siccome in questo ho fatto, così negli altri ordini procederò, cioè di seguire una strada sola, per la quale hanno camminato Baldassare Peruzzi, Raffaello d'Urbino, e molti altri, ancora che in alcuna cosetta variassero, il che poco importa a questo negozio.

CAPITOLO XXV.

Della proporzione dell' ordine Dorico.

La base dorica va alta tanto, quanto è mezza la grossezza della sua colonna, ed il plinto ovvero dado, detto ciocco, va la terza parte della sua altezza; del resto poi se ne fanno quattro parti, delle quali una ne tiene il tondino superiore di detto bastone, e le altre tre sono divise in due parti uguali, una è del toro inferiore detto mazzocchio, e l'altra è occupata dal cavetto, altrimenti chiamato trochilo, e scozia. E questo è partito in sette parti, delle quali una ne tocca al regolo superiore detto listello, e quadretto, ed un' altra all' inferiore. Lo sporto della base è per la metà dell'altezza sua; e così il ciocco è per ogni parte una grossezza e mezza della colonna. Ma perchè Vitruvio ha compartito quest' ordine in mo-

duli, così si procederà, siccome ha fatto ancora il Peruzzi, facendo la colonna di grossezza di due moduli, e l'altezza con la base e capitello di quattordici, per il che essendo la base alta un modulo, ed il capitello un altro, il tronco ovvero fusto della colonna viene ad esser lungo dodici moduli. Ora l'altezza del capitello è divisa in tre parti, una delle quali è per l'abaco detto ancora plinto, nella quale si contiene la gola rovescia detta cimasa, la quale è la terza parte di esso abaco; l'altra è per l'echino detto uovolo con li gradetti, ovvero regoli che sono tre, de' quali ciascuno di loro è una quarta parte dell' uovolo; e la terza parte si dà al fregio detto ipotrachelio, la cui altezza viene ad essere la sesta parte meno della colonna nell' imoscapo, cioè parte di sotto. La latitudine del capitello nella parte superiore va per ogni faccia due moduli, ed una sesta parte di un' altra. E perchè, secondo alcuni dei moderni, la descritta proporzione di Vitruvio è riputata molto povera, ad imitazione delle opere antiche se ne introduce una più ricca, e bella in questa maniera; che fatte tre parti del capitello, come ho detto, il plinto ovvero abaco si divide in tre parti, delle quali una si dà al cimazio, ovvero gola rovescia col suo gradetto, (come si è detto ancora di sopra) ma si divide anch'essa in tre parti, toccandone una al gradetto, e le due al cimazio. L'uovolo similmente si comparte in tre, due parti lo formano, e l'altra terza si dà ai gradetti, ovvero annuli, i quali essendo tre, partita questa in altrettante, vengono ad averne una per ciascuno. Il fregio, come si è detto, e lo sporto detto da alcuni projettura di ogni membro, è quanto la sua altezza. Il

tondino sotto al fregio così, il collarino detto apofisi è la metà del fregio, ed il tondino è il doppio del collarino. L'epistilio detto architrave, che sopra il capitello si pone, è di altezza un modulo, cioè la duodecima parte del tronco, e si divide in sette parti, una delle quali è della lista detta tenia. Le gocciole o campanelle con il gradetto sotto la lista, sono la sesta parte di un modulo, la quale si divide in quattro parti, tre ne tengono le gocciole, ed una il regolo, ovvero gradetto, e le gocciole hanno da essere sei pendenti sotto i triglifi, dandone due per una. La lunghezza dei triglifi è un modulo e mezzo, e la sua larghezza un modulo; la quale si divide in dodici parti, delle quali se ne lascia una parte da ogni banda per il mezzo dei canaletti, e delle dieci parti restanti sei se ne danno ai piani dei triglifi, cioè due per uno, e quattro per li due canaletti di mezzo che li partono. Dall' uno all'altro triglifo vi è di spazio un modulo e mezzo, il quale spazio è di quadro perfetto, ed è chiamato metope, in cui volendo indurre delicatura si pongono piatti, e teste di buoi della maniera che si vede appresso gli antichi, i quali avendo sacrificato li tori, dove adoperavano un piatto, simili cose ponevano poi intorno al tempio per ornamento. Ora sopra li triglifi i suoi capitelli vanno di altezza della sesta parte di un modulo, e sopra loro si pone la corona, ovvero gocciolatojo, con i due cimazj l'uno di sopra, e l'altro di sotto, il qual tutto partito in cinque parti, tre fanno il gocciolatojo, e le due i cimazj. Ma l'altezza del tutto è di mezzo modulo, e sopra il gocciolatojo la scima detta gola dritta è di altezza mezzo modulo, ed una ottava

parte di essa per il suo quadretto di sopra; lo sporto del gocciolatojo va delle tre parti le due di un modulo, nel fondo del quale sopra i triglifi si disegnano le goccie, ed anco tra l'un triglifo e l'altro fulmini nelle metope. Lo sporto della gola rovescia è quanto la sua altezza, e così tutti gli altri membri, eccetto il gocciolatojo, sotto al quale in loco del cimazio si pone ancora il dentello. Le canne ovvero strie della colonna di quest' ordine è di bisogno che siano venti, in modo cavate, che dall' una all' altra canna sia tirata una linea retta, la quale sarà il lato di un quadrato, e formato il quadro, al centro di quello ponendovi il compasso con una punta, e con l'altra toccando l'uno e l'altro lato della linea, e circuendo farà la sua giusta cavatura, che sarà la quarta parte del circolo. Il piedistallo detto stilobate è di latitudine quanto è il ciocco della base della colonna; e la sua altezza per il netto è, che dalla latitudine sia tirato un quadrato, e da angolo ad angolo una linea diagonale, e quanto è detta linea lunga, tanto è la sua altezza, la quale divisa in cinque parti, si aggiunge una parte per il suo cimazio e membri, ed un' altra alla base; e così proporzionatamente viene ad essere il piedistallo di sette parti come la colonna; le quali insieme fanno di se graziosa mostra a chi riguarda.

E quivi farò fine; lasciando ai curiosi l'investigare le belle invenzioni, e maniere degli antichi circa quest' ordine, con le loro diverse proporzioni, come se ne vede in Roma al carcere Tulliano, nel teatro di Marcello, al foro Boario, ed in Verona all' arco trionfale, ed in molti altri frammenti bellissimi di più sorte,

che si trovano per Italia. Solamente avvertirò che la colonna va minuita per disopra quanto è lo sporto del collarino e tondino, perchè questo va largo come è l'imoscapo.

CAPITOLO XXVI.

Della proporzione dell' ordine Jonico.

La colonna jonica generalmente fassi di otto diametri con la base e capitello, ed in questo convengono quasi tutti i moderni architetti, ancora che Vitruvio voglia che sia di otto e mezzo; e ciascuno di questi è il proprio diametro dell' imoscapo; la base è la metà di questa larghezza; il ciocco è la terza di essa parte che è la base in altezza; ed il resto si divide in tre parti, una si dà al toro detto bastone, e tondino superiore, e l'altra alla parte di sotto esso toro, che va partita in sei parti, delle quali una si dà all' astragalo ovvero tondino, ed il suo tondetto và la metà di esso astragalo. Il quadretto sotto il toro è quanto l'astragalo; ed il rimanente va per il trochilo, ovvero scozia. La terza parte che resta si divide ancora in sei parti, una se ne dà all' astragalo inferiore, ed il suo quadretto è la metà, e và altrettanto di sotto sopra il ciocco; il resto si dà alla scozia inferiore. La projettura detta sporto è da ogni banda l'ottava, e sestadecima parte; e così il ciocco è per ogni lato la quarta, e la ottava parte di più con la grossezza della colonna. Non ristarò

anco in questo loco di riferire l'opinione di Vitruvio circa a questa base; il quale vuole nel terzo del III° libro, che ella sia come ho detto la metà del diametro dell' imoscapo, e si partisca in tre, delle quali una ne abbia il ciocco, e delle altre due se ne facciano sette parti, delle quali tre ne abbia il bastone, e le altre quattro per i due cavetti, ed astragali: ed i quadretti vuol che si dispongano in questo modo; che le dette quattro parti siano uguali, e ciascuna di esse abbia un' astragalo con suoi quadretti. Lo astragalo è la parte, ed il quadretto la metà. La scozia di sotto pare maggiore di quella di sopra, perchè tiene il suo sporto che spande più in fuori che l'altro, e pur sono di una medesima misura.

Ora lasciando la base per esserne detto tanto che basta, vengo al capitello, il quale è di altezza la terza parte della larghezza della colonna. La fronte dell'abaco in latitudine è tanto quanto è l'imoscapo, ma diviso in diciotto parti, gli si aggiunge per li due lati una parte, cioè mezza per lato, che vengono poi ad essere in tutto diciannove parti; ma ritirato nella parte interiore una parte e mezza per banda, va tirata una linea cateta ovvero perpendicolare, la quale sia nove parti e mezza, e di quelle una e mezza se ne dà all'abaco, e le otto parti sotto l'abaco si danno al cartoccio chiamato viticcio, ed anco voluta, quali dall' abaco in giù se ne lasciano quattro parti, e dandone una sotto loro all' occhio; sì che da esso in giù ne restano tre, che vengono poi ad essere otto. L'occhio va diviso in sei parti uguali di sopra; ed al primo, cioè al superiore, si ha da porre una punta del compasso,

e l'altra punta sotto l'abaco, circuendo in giù sino alla linea perpendicolare, e quì fermar la punta del compasso; e l'altra che era nell' occhio sopra il primo spazio, si ha da ponere sotto all' ultimo, e circuendo in su fino al cateto, ivi fermare la punta del compasso; e l'altra si ha da mettere sopra al secondo spazio dell'occhio, che era sotto l'ultimo, e circuendo in giù sino al cateto, ivi fermare la punta; e l'altra che è sopra nell' occhio al secondo spazio, si ha da porre sotto il quinto, e circuendo in su sino al cateto, ivi fermare il compasso, e l'altra punta mettere sopra il terzo spazio, e circuendo in giù sino al cateto ivi fermare il compasso; e l' altra punta che è sopra il terzo si ha da porre sotto il quarto, e circuendo in su, verrà ad intersecare la linea circolare dell' occhio, dentro al quale formata la volta dalla destra e sinistra banda, si gli fa una rosetta, e la cinta della volta, che va minuita proporzionatamente sì come fa essa volta, il che si fa sicuramente e bene, minuendola sotto l'abaco la quarta parte della larghezza della volta, ancora che altri la tengano per la terza parte dell' occhio, ed altri per la terza di essa volta. Ma sia come si voglia, questa si segnerà di sopra, e di sotto sopra la cateta per la quarta parte della volta dove che giustamente minuirà. Imperocchè dove la volta si anderà stringendo, questa per la sua rata parte si anderà diminuendo, e per farla girare d'intorno proporzionatamente, si troverà sempre il mezzo nell' occhio, fra l'un punto della quarta parte di sopra, e di sotto; e così si girerà il compasso dal di sopra del cateto al disotto sino ad esso, procedendo dal disotto al di sopra, e trovando sem-

pre il mezzo dall' un punto all' altro della fascia segnata per la quarta parte, o terza come si voglia. E questa è la più facile, e bella via che si trovi per fare la volta più difficile a fare giusta di quello che altri si pensi.

Le scanalature, ovvero strie della colonna, sono ventiquattro; ciascuna di esse si parte in cinque, quattro delle quali si danno al canale, ed una al piano; e così tirato dall' uno all' altro piano una linea retta, il mezzo di essa viene ad essere il centro della stria. Per rappresentare anco la colonna più grossa per la fuggita delle scanalature, se ne possono fare ventotto. Il tronco della colonna arriva fino al dritto del fondo dell'occhio, benchè il Vignola lo mandi sino al mezzo di esso occhio, e s'ha da intendere il suo apofisi, e tondino, i quali sono altrettanto come l'abaco. La volta sotto esso abaco senza la lista, ed il tondino, è il doppio del collarino, ovvero apofisi; e l'uovolo è poi dal di sopra del tondino al disotto della volta. Ma omettendo questo; se la colonna sarà da dodici a quindici piedi in altezza, richiede che l'architrave sia la metà dell'imoscapo; se da quindici a venti piedi, vanno divisi in tredici parti, ed una se ne ha da dare all' architrave; se da venti a venticinque piedi, vanno divisi in dodici parti e mezza, ed una se ne dà all' epistilio; e se da venticinque a trenta piedi, vanno in dodici parti divisi, ed una ne viene all' architrave; e così se di più altezza sarà la colonna, secondo la rata parte gli si fa l'architrave, affinchè guardando in alto, per l'aere che minuisce la vista, non venisse a restare povero, sì come appresso gli occhi ci viene per il contrario a parere

e ricco, e grande alla proporzione. Però formato l'architrave secondo la sua altezza, va diviso in sette parti uguali, ed una ne avrà la gola rovescia, della quale lo sporto è altrettanto della sua altezza; il resto si divide in dodici parti, delle quali tre ne ha la prima fascia detta inferiore, e quattro la seconda detta la mezzana, e cinque la terza detta superiore. La grossezza di esso epistilio di sotto è come il sommoscapo, e la grossezza di sopra come l'imoscapo. Il fregio, se si vuole ornare più alto dell' architrave, va la quarta parte; ma se si fa schietto e sodo, va la quarta parte minore. La gola rovescia sopra il fregio va alta la settima parte di esso fregio, ed il suo sporto va quanto è l'altezza sua. Il dentello di sopra quanto la fascia mezzana dell' architrave, ed il suo sporto va quanto è la sua altezza. La fronte in altezza va due volte della sua larghezza; ed il cavo tra i denticoli va la terza parte manco della loro latitudine. La gola rovescia che gli è sopra, è la sesta parte della loro altezza. La corona detta gocciolatojo con la sua gola rovescia va quanto è alta la fascia mezzana, ed il dentello. Lo sporto del gocciolatojo col dentello è quanto è alto il toro, ovvero fregio, con la sua gola rovescia. La gola dritta che si chiama scima, va quanto il gocciolatojo, e la ottava parte di più. Il suo quadretto è la sesta parte di essa, e lo sporto tanto quanto è la sua altezza. Circa il piedistallo la sua fronte va quanto è il ciocco; e l'altezza del netto va in proporzione sesquialtera, cioè di un grado e mezzo; e si divide in sei parti, una delle quali ne ha la sua base, ed un' altra la cornice di sopra, talchè siccome la colonna è alta otto dia-

metri, il piedistallo viene ad essere alto altrettanto, e così convengono in proporzione. Si ha però d'avvertire, che queste joniche proporzioni sono in quanto al generale: imperocchè secondo il giudizio di chi opera, si può accrescere, e minuire ad esempio degli antichi, dei quali molte opere joniche si veggono ancora, e massime al teatro di Marcello, ed in molti altri luoghi, fra di loro alquanto diverse, delle quali il Peruzzi ha posto in disegno le più belle parti nel suo libro chiamato del Serlio, dove introduce un'altra sorta di proporzione di architrave, fregio, e cornicione veramente bellissima, in modo che l'altezza sua, la quale è insieme architrave, fregio, e cornice, è la quarta parte dell' altezza della colonna; e così fa ancora il Vignola, siccome fa in tutti gli altri ordini.

Ora questa quarta parte, per tornare a loco, si parte in dieci, tre fanno l'architrave, partito come si è detto nell'altro, tre altre fanno il fregio, e le quattro restanti fanno la cornice, la quale si divide anch'ella in sei parti, una va al denticolo, una alla gola rovescia che sostiene i modiglioni, due ad essi modiglioni, una al gocciolatojo, e l'altra alla gola dritta. La larghezza dei modiglioni è quanto sono alti con il loro capitello, ancora che alcuni la tengano più stretta; e la distanza dall' uno all'altro è per la metà più, ed ancora per il doppio, e metà fra quella e questa. Lo sporto di tutta la cornice, il meno è quanto è alta; e queste sono le medesime parole del Peruzzi, il quale riferisce, che ha cavata la proporzione di questa cornice dall'esempio in Roma a S. Sabina.

Ma veniamo all'ordine corintio tutto leggiadro e

bello, per pigliar diletto e piacere con ragione ed utile; non lasciando però d'avvertire, che la colonna jonica per di sopra va al giusto della prima volta, per la parte anteriore al dritto dell' occhio per traverso.

CAPITOLO XXVII.

Della proporzione dell' ordine Corintio.

L'ordine corintio introdotto, come di sopra già dissi, ad imitazione della gentilezza verginale, per essere le vergini per la tenerezza dell' età loro svelte di membra, e perciò atte a ricevere più leggiadri, e graziosi effetti, ha per regola generale la colonna dell'altezza di nove diametri all'imoscapo; e la sua base della metà di esso. Di questa base se ne fanno quattro parti, una si concede al ciocco, e le restanti vanno fatte in cinque, una si dà al bastone superiore, che è la quarta parte minore dell' inferiore, il resto si divide in due parti uguali, una delle quali si dà al cavetto di sotto col suo astragalo, ovvero tondino, con i due quadretti; ma l' astragalo va la sesta parte del cavetto, e ciascun quadretto va la metà dell'astragalo, ed il quadretto sopra il bastone inferiore va due terze dell' astragalo. L' altra parte va divisa sì fattamente, che l'astragalo sia la sesta parte del tutto, il suo quadretto sia per la metà di esso astragalo, e l' altro quadretto sotto il bastone superiore sia la terza parte maggiore dell'altro. Lo sporto si fa secondo la regola

dell'ordine jonico, e su 'l piano secondo il dorico trattata di sopra; il capitello va tanto alto quanto largo. L' imoscapo, e l' abaco va la settima parte di tutta l' altezza, e del resto si fanno tre parti uguali, una per le foglie da basso, l'altra per le foglie di mezzo, e la terza per i caulicoli, che con altro nome si dicono ancora volute, e dai toscani viticci. Ma fra i caulicoli, e le foglie di mezzo va lasciato uno spazio per le foglie minori, dalle quali i caulicoli ovvero viticci nascono. Formato il capitello ignudo, il quale sarà da basso quanto il sommoscapo del tronco della colonna, la correggia ovvero cinta nella parte di sopra sotto l'abaco va alta la metà di esso abaco, ed egli si divide in tre parti, una ne va alla gola rovescia col suo quadretto, e le altre sono per lui. Sotto le quattro corna dell' abaco vanno i caulicoli maggiori, e nel mezzo un fiore della grandezza quanto è l'altezza dell' abaco, sotto il quale si pongono i caulicoli minori; e sotto i caulicoli maggiori e minori si pongono le foglie di mezzo, fra le quali nascono le foglie minori, onde ne nascono poi i caulicoli. Le foglie di mezzo debbono essere otto, ed altrettante quelle di sotto. La latitudine dell' abaco è per linea diagonale da angolo ad angolo, e per due diametri dell' imoscapo, il quale posto in un quadrato, e fuori di quello tirato un circolo maggiore che tocchi i quattro angoli, e fuori del maggior circolo fatto un altro quadro diviso per linee diagonali, dimostrerà dette linee essere in lunghezza due grossezze di colonna, secondo Vitruvio. Ma dall' uno all'altro angolo del maggior quadrato al basso si fa una base di triangolo perfetto all' angolo inferiore, del quale

è il punto per iscavare la cima, ovvero abaco, il quale si fa così; che al mezzo del quadrato maggiore da basso, che è ancora la base di sopra del triangolo, di quello spazio che è dal circolo maggiore al minore si fanno quattro parti, delle quali una ne resta di sotto al circolo minore; e quivi pigliando un compasso, e mettendo una punta sopra la punta del triangolo al basso, e l'altra sopra il detto punto della quarta parte sotto al circolo minore verso il maggiore, e circuendo dove la linea curva intersecherà nei due lati del triangolo, ivi sarà il termine delle corna del capitello dal destro e sinistro lato del quadrato maggiore; e così l'abaco verrà a piombo del ciocco della base, e tirandosi una linea dello sporto del tondino sotto il capitello sino al corno del capitello, si giungeranno quì appunto gli sporti delle punte delle foglie minori, e delle maggiori, e dei caulicoli; tal che questo capitello verrà a rendersi bellissimo e raccolto, con mirabile proporzione. Ma non sò già per qual ragione il Vignola abbia fatto gli sporti delle foglie maggiori più in fuori dei corni, i quali parendo per questa cagione, ed anco per altre, troppo corti e tirati in dentro, ho udito sovente nominare da eccellenti architetti questi suoi capitelli bertoni, come che essi abbiano mozzate le orecchie.

Circa l'architrave, fregio, e cornice, per non ne far menzione alcuna Vitruvio, se non di modiglioni, che a tutti gli altri ordini servono, come ancora a questo, seguirò la dottrina di Baldassare.

Prima si divide la colonna in altezza con la base e capitello in quattro parti, delle quali una fa l'architrave, fregio, e cornice; e la quarta parte si divide

in diece, delle quali tre vanno all' architrave, che va partito ancora come quello dell' ordine jonico; ma sotto la fascia mezzana va fatto un tondino della ottava parte di essa fascia di mezzo, e sotto la fascia superiore gli va un' altro tondino della ottava parte di essa fascia soprana; le altre tre parti poi delle dieci si danno al fregio, e delle quattro restanti si fa la cornice, la quale si comparte in nove, delle quali una ne tocca alla gola rovescia sopra il fregio, e due all' uovolo col suo quadretto, e due altre al modiglione con la sua gola rovescia, e le altre due vanno alla corona, e le due restanti alla gola dritta, e suo cimazio, il quale va la quarta parte di essa gola dritta; e facendovisi il cornicione senza modiglioni si fa così. Prima l'architrave va per la metà del diametro della colonna, ed il fregio perchè va ornato, la quarta parte maggiore dell' architrave; la cornice senza la gola rovescia del fregio va alta altrettanto come l'architrave, sì che l'altezza del tutto è manco della quinta parte dell' altezza della colonna, la quale facendosi cannellata, va come la jonica; ma che però le cannellature siano piene dalla terza parte in giù. Il piedistallo va in latitudine tanto quanto è il ciocco; e questa latitudine si divide in tre parti, delle quali due vanno aggiunte alle tre, che fanno senza le cornici la sua altezza, e si dimanda proporzione sopra bipartiente *duas tertias*. Le cornici si fanno con tal regola, che l'altezza del piedistallo netto sia divisa in sette parti, una delle quali si dia alla sua base, e l'altra alla sua cima, donde ne vengono ad essere nove parti, le quali corrispondono alle nove parti della colonna, e così vengono insieme proporzionatamente.

E benchè questo sia il generale dell' ordine corintio, pure in altri modi anco si variano i membri, sì come per necessità hanno usato gli antichi, e non solamente i membri, ma anco in qualche modo le proporzioni, siccome anco il medesimo ordine tutto in se varia, secondo che torna meglio al loco della situazione. Imperocchè siccome ho detto altrove, una cosa in se si dispone con una proporzione all' alto, e con un' altra al basso.

CAPITOLO XXVIII.

Della proporzione dell' ordine Composito.

L' ordine composito chiamato opera latina, ed ancora italica dai romani, come già dissi di sopra, suoi trovatori, tiene la colonna alta con la base e capitello per dieci diametri. La sua base va alta la metà dell'imoscapo, e va corintia, e però va proporzionata sì come ho detto della base. La colonna va cannellata come la corintia medesimamente, e si può ancora striare come la jonica: il capitello si fa come il corintio, con le volute ovvero cartocci maggiori dei cavicoli corintj. L'architrave va alto quanto è grossa la colonna nel sommoscapo; ed il fregio ovvero zoforo, dove sono i modiglioni, va di altrettanta altezza. La gola rovescia dei modiglioni va la sesta parte di essi. Lo sporto dei modiglioni va tanto quanto è la loro altezza. Il gocciolatojo va alto con la sua gòla rovescia quanto è l'archi-

trave; e fattene due parti, una si dà alla gola rovescia, e l'altra al gocciolatojo; il suo sporto va quanto è l'altezza. Il piedistallo va in altezza il doppio della sua larghezza in dupla proporzione; ed intendesi il piano netto, del quale in altezza fattene otto parti, una se ne dà alla sua base, ed un' altra alla sua cima: e così essendo la colonna di dieci parti, il piedistallo gli viene a corrispondere di altrettante parti. E questa è (in quanto al generale) la proporzione di quest' ordine chiamato composito, perchè si compone degli altri ordini, e diversamente si orna di varj membri d'animali, e di legamenti, come appresso i romani, tra molte altre cose, si vede in Trastevere in un capitello, il quale è composto di dorico, jonico, e corintio, avendo l'abaco e la gola rovescia dorica, l'uovolo e le cannellature joniche, gli astragali e le foglie corintie; e similmente la base molto ornata, per li due bastoni dorica, e per li due cavetti, l'astragalo, ed altri lavori delicati, corintia. Oltre di ciò, alla basilica del Foro Transitorio si vede un capitello, che tiene in loco del caulicolo un cavallo con le ali a fogliami, sì com' è tutto il resto benissimo accompagnato dalle spalle in dietro, che lo dinota composito; e così molte altre diversità si trovano in quest' ordine, nel quale strane bizzarrìe ha fatto Alberto Durero nella sua porta dell' onore, data fuori in istampa, sebbene poche se ne trovano.

Ora l'ordine di minuire tutte le colonne generalmente in tutti gli ordini, pigliando la regola dalla diminuzione della colonna toscana, che si minuisce di sopra al sommoscapo per la quarta parte, è tale. Il tronco della colonna si dividê in tre parti uguali; tutta

la terza parte inferiore resta a piombo, e le due terze restanti si dividono in quattro parti uguali per linee trasversali; e poi sopra alla terza parte da basso si tira un semicircolo, e dalle linee pendenti dagli estremi lati del capitello si ritira dentro la ottava parte, che sarà in tutto la quarta parte sotto l'apofisi ovvero cimbra; e quì si tirano due linee catete sopra il mezzo circolo, e quella parte del semicircolo che avanza da essa linea all' estremo lato della colonna, si divide in altrettante parti uguali, quante sono quelle dei due terzi della colonna. Fatto questo dalla destra e sinistra banda, si tirano dai due lati del semicircolo le sue linee dalla prima segnata di sopra, e la seconda alla seconda, e le altre all' altre segnate nella colonna; e così cominciando dal disopra del tronco a tirare una linea per lato, che vada toccando le intersecazioni delle linee, in che si è partita la colonna, con quelle dritte che si partirono dai lati del semicircolo, compartite come si è detto; e scendendo sino all' estremo del sommo della terza parte da basso della colonna, verrà fatto il vero profilo di essa. E questa regola serve a tutte le altre, come afferma il Peruzzi, ancora che il Vignola voglia che non sia buona se non alla colonna toscana, e dorica, la quale per alzarsi più, va minuita per la quinta parte. Ma lasciando questo, la colonna jonica si minuisce da quindici piedi in giù la sesta parte del sommoscapo; e se di più, benchè di raro occorra, si minuisce secondo la sua proporzione, che si piglia da questa, come dice Vitruvio. La corintia va minuita da sedici piedi in giù di altezza la sesta parte; e la composita dal mezzo del tronco, tra il basso del ciocco

e 'l sommoscapo in su va minuita con diligente modo, tanto quanto è la soprabbondanza o sporto del tondino al sommoscapo; la quantità di cui si leva in fuori di sporto è quanto è di altezza col suo collarino, siccome nell'ordine corintio si è detto. E chi altramente la vuole minuire, non si scostando molto, lo può fare; perchè in questa si ha una certa licenza, che non si ha nelle altre; siccome ancora si vede nelle strie, come molti hanno insegnato. E perchè si fanno le colonne ancora circa alla terza parte di esse più gonfie e grosse, che non è nell' imoscapo, e massime le corintie e joniche, il modo di farlo con bellissima proporzione ha mostrato il Vignola nell' ultimo de' suoi ordini, siccome cosa sua; dove mostra ancora a fare le colonne torte a similitudine di quelle del tempio di Salomone.

CAPITOLO XXIX.

Della proporzione degl' intercolonnj, e delle colonne secondo essi, loro diminuzioni, e degli aspetti.

Ora si ha da vedere la proporzione degl' intercolonnj, i quali in alcuni tempj sono ristretti, ed in alcuni sono larghi, sì che portano diverse apparenze, facendo diversi effetti di dolcezza, bellezza, grandezza, e maestà; e secondo questi, e loro proporzioni, Vitruvio ha distinto le specie ovvero maniere degl' intercolonnj. La prima chiama pienistilo, cioè di spesse e ristrette colonne, il che è quando una colonna è appresso

l'altra per ispazio d'una colonna e mezza; e la grossezza della colonna s'intende il diametro della testa di essa. La seconda maniera si dimanda sistilo, ed è quella nella quale lo intercolonnio è di due diametri di colonna, ed i ciocchi a quello spazio sono tanto grandi, quanto sarà di distanza tra due ciocchi. La terza specie chiamasi diastilo, ed è quando si può traporre nello intercolonnio la grossezza di tre colonne. La quarta è nominata areostilo, ed è quando più di quello che bisogna distanti sono gli spazj delle colonne. L'ultima si dimanda eustilo, la quale e quanto all' uso, e quanto alla bellezza, e quanto alla fermezza è più eccellente delle altre, e con più salde ragioni fondata. Perciocchè gli spazj fra gl' intervalli debbono essere della grossezza di due colonne ed un quarto; e lo intercolonnio di mezzo tanto dinanzi quanto di dietro si deve fare di tre grossezze; e così per le parole di Vitruvio medesime, verrà ad avere e lo aspetto della figura leggiadro, e l'uso dell' entrata senza impedimento, ed il passeggiare d'intorno la cella grande. La regola adunque universale sarà, che se la facciata del loco si farà di quattro colonne, si partisca in undici parti e mezza, lasciando fuori dai lati li margini, e gli sporti delle basi; e se di sei si partirà in diciotto parti; e se di otto in ventiquattro e mezza; e di queste parti, sia il loco di quattro, di sei, e di otto colonne in fronte, se ne pigli una, e quella sarà il modulo della grossezza della colonna; ed ogni intercolonnio, eccetto quello di mezzo, verrà ad essere di due moduli ed un quarto, e l'intercolonnio di mezzo, così dinanzi, come di dietro, verrà ad essere di tre moduli; e le altezze delle co-

lonne di otto e mezzo; e così per tal divisione gli spazj vengono ad avere la loro debita proporzione. Ma nella specie areostilo le colonne altramente s'inalzano, imperocchè la loro larghezza è la ottava parte dell'altezza; nel diastilo misurasi l'altezza in otto parti e mezza; nel sistilo in nove e mezza; e nel pienistilo in dieci; ma l'altezza della colonna dell' eustilo, sì come del sistilo, in nove parti e mezza si divide: e di essa una parte è il diametro dell' imoscapo; e così si piglia per la parte la ragione degl' intercolonnj. Perchè se in qualche modo crescono gl' intercolonnj con le proporzioni, debbono aumentarsi i diametri degli scapi. Imperocchè (come dice Vitruvio) nell' areostilo, dove l'intercolonnio è larghissimo, se la nona ovvero decima parte dell'altezza sarà il diametro, la colonna così abbandonata parerà sottile, e sarà debile, cosa che non parerebbe appresso agl' intercolonnj del pienistilo ristretto, a cui perciò sottili si gli possono innalzare le colonne. Però bisogna dalla generazione delle opere formare le proporzioni dei corpi, altrimenti facendosi, si scosterebbe dal vero ordine di procedere nelle opere per bellezza, ed utile. E però si vede che quelli che a ciò hanno riguardo, nelle opere dove gl' intercolonnj vanno quadrati, gli pongono pilastri larghissimi di rustica opera; e negl' intercolonnj di proporzione sesquialtera o simili, colonne toscane fortissime; ed ai più stretti colonne doriche; ai più stretti joniche; ed ai più stretti ancora corintie. Imperò per regola generale bisogna avvertire, dove gli spazii vanno larghi di tenere le colonne larghissime, e dove stretti strette; e conseguentemente nè negli spazj larghi le corintie, nè negli stretti le to-

scane colonne si confaranno, e tutto ciò si ha da intendere non solamente delle colonne ben fatte, ma anco di tutto quello che è atto a sostenere, come pilastri, termini, balaustri, modiglioni lunghi, e simili.

Oltre di ciò si ha d'avvertire ancora, che secondo la elevazione di qualunque colonna, per il perdere che fa rispetto la vista, va minuita per di sopra, se non in caso che ella si levasse tanto che da se medesima restasse minuita. E però seguendo la sottile dottrina di Vitruvio, se la colonna primamente sarà lunga quindici piedi, il basso diametro sia diviso in sei parti, e cinque ne abbia la sommità della colonna sotto l'apofisi; e se sarà da quindici a venti piedi, il basso scapo sia diviso in sei parti e mezza, delle quali se ne diano cinque e mezza al sommoscapo; se sarà da piedi venti sino a trenta, il basso scapo sia una settima parte di più del sommoscapo. Ma se sarà alta dai trenta piedi ai quaranta, l'imoscapo sia diviso in sette parti e mezza, ed il sommo ne abbia sei e mezza; e se sarà da quaranta a cinquanta piedi, alla proporzione manco si minuisca: imperocchè l'imoscapo è se non un ottavo di più del sommo, sicchè viene per ragione minuita quasi la metà manco della prima.

Questa è la vera e giusta proporzione degl' intercolonnj con le colonne, e di esse con loro, ed insieme degl' innalzamenti, o perdimenti che li vogliamo chiamare. Ma perchè tutti gli edificj, palazzi, e tempj debbono essere di dentro in tutte le sue parti e luoghi proporzionati, ed ornati, conforme all' aspetto, cioè facciata di essi tempj, ovvero palazzi, e ad esempio loro tutte le fabbriche povere o ricche che abbino

da essere, hanno da essere regolate; imperocchè non istarebbe bene che un edifizio di fuori fosse ornato, e di dentro rozzo, ovver di fuori di un ordine, e di dentro di un altro, onde venissero a disunirsi le proporzioni dei membri, intervalli, portici, e fenestrati; però a dichiarazione si ha da sapere, che gli antichi greci ordinarono sette aspetti principali, i quali nominarono dalla ricchezza, e povertà delle colonne, acciocchè secondo la proporzione loro si edificasse il rimanente. Il primo chiamarono (come scrive Vitruvio) *ante*, che vuol dire faccia in pilastri, dove si fanno le pilastrette negli angoli, che ancora si chiamano dal suo nome *ante*, ed i contraforti quadrati, e nel mezzo due colonne, che sportano in fuori, sopra le quali è il frontespizio; il secondo chiamarono *prostilo*, cioè faccia in colonne. Perchè avanti i pilastri che sono in prima sopra le cantonate, tiene le colonne, che seguono l'ordine di quello di mezzo, ad ha il frontispizio simile al primo: e questo aspetto è la prima giunta che al semplice già detto si aggiunge, intendendosi solamente nella faccia. Il terzo aspetto chiamarono *ampsiprostilo*, perchè aggiunge al secondo anco la parte di dietro similmente con le colonne, e frontispizio, e si può dir due teste, o amendue fronti in colonne. Il quarto fu detto *peripteros*, cioè d'intorno a lato cinto di colonne, ed ha di dietro e dinanzi sei colonne, e dai lati undici, ponendovi quelle che sono sopra le cantonate; e sono in modo collocate, che gli spazj che sono tra l'una colonna e l'altra sia d'intorno delle pareti agli ultimi ordini delle colonne, e si possa passeggiar dintorno. Il quinto aspetto dimandarono *pseudo-*

dipteros, cioè finto aspetto di due ordini, e si fa in modo, che nella fronte e di dietro siano otto colonne, e nei lati quindici con le angolari. Ma le parti della cella sono dalle teste al dirimpetto di quattro colonne, sicchè lo spazio che è dalle pareti d'intorno agli estremi ordini delle colonne, e dei due intercolonnj, è della grossezza da basso di una colonna. Il sesto aspetto chiamarono *dipteros*, ed ha due ordini di colonne attorno, facendo come un portico doppio, ed ha di dietro e dinanzi otto colonne, ma dai lati d'intorno al tempio ha due ordini di colonne come ho detto. L'ultimo aspetto che nomarono *hipetros*, cioè sotto l'aere e discoperto, ha dieci colonne per testa; nel resto è simile al *dipteros*, ma nella parte di dentro ha doppio ordine di colonne in altezza rimote dalle pareti al circuito, come il portico dei chiostri che si chiama peristilio. E la parte di mezzo è alla scoperta senza tetto, e dinanzi e di dietro ha le entrate delle porte. E queste sono le vie, per le quali gli antichi architetti greci, con Ermogene (1), Meneste (2), e gli altri, trovarono ed intesero le consonanze proporzionate, per le rare parti dei membri del corpo umano verso il tutto del corpo, ed ancora fra di loro, senza le quali non è possibile

(1) Architetto greco nato ad Alabanda città di Caria, fiorì in epoca incerta, ma fu certo uno de' più celebri architetti antichi che contribuirono con le sue scoperte, co' precetti, e con l'opere, ai progressi dell' arte. Ermogene inventò l'ordine *pseudodipteros*; edificò a Teo un tempio a Bacco, i di cui ruderi sussistono ancora. Sulle cose architettoniche scrisse un' opera, esistente ancora ai tempi d'Augusto.

(2) Edificò, secondo alcuni, il tempio di Apollo in Magnesia: è ricordato da Vitruvio col nome di Amneste.

fare cosa che vaglia. E però avendo ciascuno di noi appreso il modello di tutte le sue ragioni, non perdiamo tempo in conoscere noi stessi. Perciocchè quanto più conosciamo per le ragioni corporali queste cose corporee, tanto più proporzionatamente dispensiamo, e per li doni divini concessici, ci possiamo far degni di ascendere alla superna gloria, vivendo col mezzo delle buone opere, e del timore d'Iddio, col nome del quale faccio fine a queste proporzioni.

CAPITOLO XXX.

Come ancora le misure delle navi, tempj, ed edifizj sono tratte dal corpo umano.

Oltre di ciò, dal corpo umano, opera perfetta d'Iddio, è tratta quella misura, colla quale minutamente ogni cosa si misura, addimandata braccio con grandissima ragione, poichè è tratta dal braccio dell'uomo, ed il suo terzo è tratto dal palmo, perchè tre palmi fanno un braccio, e l'uomo ancora è tre braccia lungo, e tre largo. Un'altra sorta di braccio ancora si è trovato nel corpo umano, il quale adoperano i misuratori di terre, e dimandasi piede, ed anco passo, tratto dal piede umano, e dal passo. Fu ritrovato per il terreno, acciocchè non fosse bisogno chinarsi per misurarlo, e fu diviso in dodici parti, perchè sei dita grosse fanno un piede, e due piedi fanno un passo, ed un passo fa dodici dita, cioè dodici oncie. E così

il braccio fu trovato per misurare alto, ed il piede per misurare al basso. E siccome il passo si parte come ho detto in dodici, così anco il braccio si divide in dodici dita, ovvero oncie, le quali poi ancora si partono per terzo, e per metà, e più e meno secondo che occorre. Oltre di ciò trassero gli antichi il palmo, col quale misuravasi il tutto, da quello dell'uomo, ed era di tre palmi da quattro dita l'uno, che vengono a fare dodici dita. Appresso perchè quattro palmi fanno nell'uomo (come dice Vitruvio) un piede, fecero i piedi altrettanti palmi; sicchè sedici dita venivano a fare quattro palmi, cioè il cubito, e lo fecero essere in proporzione sesquialtera al piede, cioè sei palmi, ovvero ventiquattro dita, e ciascuno delle dita partirono in quattro minuti. Dalla testa, che è un'ottava parte del corpo, trassero poi il miglio di otto stadj, coi quali tutto il mondo si misura, con la distanza tra noi, e ciascheduna stella, e lor grandezza. Ciascuno stadio era cento e venticinque passi, ed ogni passo cinque piedi, sicchè il miglio veniva ad essere di mille passi, cinquemila piedi, ventimila palmi, ottantamila dita, e trecento ventimila minuti, e dodici volte centomila secondi, ed ottantamila.

Di più le navi, barche, galere, e simili, sono ad esempio dell'arca di Noè, tratte dal corpo umano. Imperocchè si legge, che Iddio medesimo insegnò a Noè fabbricare l'arca, come quello che aveva fabbricato tutta la macchina del mondo sapientissimamente, e tutta la perfezion di esso l'aveva raccolta con più alto modo nell'uomo, onde l'uno è detto mondo grande, e l'altro mondo picciolo. E perciò quelli che misura-

rono questo picciolo mondo, partirono il corpo per sei piedi, e li piedi per dieci gradi, ed i gradi per cinque minuti, che fecero la somma di sessanta gradi, e trecento minuti, ai quali paragonarono tanti altri cubiti geometrici, dei quali fu descritta l'arca di Noè. Perciocchè, siccome il corpo umano è in lunghezza di trecento minuti, in larghezza di cinquanta, ed in altezza di trenta; così parimenti l'arca fu di lunghezza trecento cubiti, cinquanta di larghezza, e trenta di altezza. Con questa regola da poi fabbricarono i greci la superba nave Argo; e tanto andò avanti l'uso loro, che non contenti della loro proporzione, vollero anco accennar l'invenzione facendole di rilievo, con grandissime teste d'uomini, e mascheroni, che rappresentavano la ottava parte della lunghezza loro; e nel fine con diversi avvolgimenti di code, ed ultime parti di piedi, che dinotavano ivi essere il fine del corpo del mascherone, ovvero testa d'uomo; e dai lati con grandissime braccia adornate con diversi intagli. Il qual' uso si andò anco ampliando, sì che fabbricavansi navi in forma di animali, pur secondo le dette ragioni, con teste di leoni, di aquile, e con altri strani avvolgimenti, e bizzarrìe. Le quali chi brama di sapere, legga le istorie de' greci, degli egizj, e dei romani, che troverà quanto fosse in ciò la grandezza loro, leggendo della nave dorata di Cleopatra co' timoni d'argento; e di quella di C. Caligola fatta d'avorio, ed oro, con l'antenne di avorio medesimamente lavorate d'oro, con le vele di seta ed oro tessute, e parimenti con le corde, e tutte le altre cose appar-

tenenti, che lascio per venire ai tempj, tolti anch'eglino dalla forma dell' uomo.

Imperocchè prima dalla forma rotonda e circolare dell'uomo se n'è cavato il modo di fare i tempj tondi nella pianta, ed ancora secondo il suo diametro levarli in alto, della qual maniera è la Rotonda in Roma dimandata il *Pantheon*, fondata da Marco Agrippa, che di dentro è partita in mezzo al loco del diametro, ovvero pettine, sì che la volta di qui in su viene ad essere un semicircolo. Il tempio di Bacco similmente in Roma fu levato da questa rotondità alla maggiore altezza sua, che è quella del tiburio, di proporzione doppia al circolo, ovvero pianta di esso tiburio. Trovasi a Tivoli sopra il fiume Aniene il tempio antichissimo della Dea Vesta, il quale è fabbricato in questa forma circolare, ed è altrettanto alto per di fuori, e di dentro alla pianta circolare, avendo l'altezza di proporzione sesquialtera. Altri antichi ancora s'immaginarono dalla forma quadrata di edificar tempj. Onde si edificò già nel foro Boario il tempio di Giano di forma quadrata, e molti altri che sono fuor di Roma; e quel mirabile portico quadrato construtto dai greci di cento colonne, sopra il quale si poggiava per scale, che erano negli angoli. D'onde poi i moderni aprendo gli occhi, hanno posto anch' eglino le mani in cotal pianta, ovvero forma quadrata, come ne fa fede Poggioreale di Napoli. Oltre di ciò dalla proporzione sesquialtera, la quale si trova nel corpo nostro dalla fontanella al pettignone, e di quì al petto, con sagacità grandissima trassero gli antichi un'altra forma di tempj, come si può cavare dal tempio della Pace

in Roma, dove si vede ancora quella grandissima colonna di marmo, ed anco dal tempio della Pietà.

E per venire agli archi, pigliarono alcuni degli antichi le piante del tronco, cioè di quanto è dalla fontanella al pettignone con la sua profondità, che è la terza parte giusta, ed ancora di tutto questo spazio, aggiungendo sino al naso con la medesima profondità, come si vede negli archi di Tito, di Settimio, di Trajano, di Costantino, e di molti altri, che sono di proporzione sesquialtera e doppia, cioè di larghezza di quattro volte dalla proporzione, ovvero figura sesquialtera, la quale è ancora il sei. Dalla proporzione del piede parimente ne fu cavata la forma di altri edificj rari, come fra le opere antiche si può conoscere dal porto d'Ostia.

Medesimamente dalla pianta della testa dell'uomo, dal contorno della mano che formano due maniere di figure ovate, ed anco dalla linea della fontanella al pettignone, e dal diametro del corpo in mezzo a quella che forma un altro ovato, trassero gli antichi la forma dei teatri loro, come si può comprendere nel Culisèo di Vespasiano, nell'arena di Verona, nel teatro di Pola in Dalmazia, e nel cortile del tempio di Bacco, ad imitazione dei quali i moderni hanno imparato a disegnare i tempj ovati, corti, e bislunghi, sì come ancora dei circolari, pentagoni, sessagoni, ottangoli, quadrati, ed in croce; come se ne veggono molti disegnati da Baldassare Peruzzi nel quinto libro del Serlio. Ma perchè non s'è ancor posta certa regola al fare dei tempj in croce (invenzione penso dei tedeschi, e molto usata da Bramante, come appare per la sua pianta del tempio di S. Pietro in Roma, e di quello di S. Satiro in

Milano del suo discepolo) questa forma tengo io, che tanto più avrà proporzione e bellezza, quanto più s'avvicinerà alla forma del corpo umano, il quale stando dritto in piedi rappresenta l'altezza di tutto il tempio, parlo del tiburio ovvero truina, fin dove si vede il perpendicolo de' suoi piedi; dal qual punto dei piedi che è il mezzo della truina sino alla porta grande, ella per la ragione del quadrato vuole altrettanto, cioè un'altra lunghezza d'uomo, come se si distendesse per terra. E questa larghezza dove si va, e tornasi per la porta grande, va appunto tanto quanto è largo il tiburio, il quale di sopra al principio del suo girare in volta, rappresenta le clavicole del corpo umano. E perchè queste sono due faccie, e le faccie sono dieci nel corpo umano, seguita che il tempio, ovvero tiburio con la lanterna, e tutto il resto sino al piano, sia cinque diametri di esso tiburio, e dieci faccie. E parimenti lo spazio dove si cammina, dalla porta al perpendicolo del mezzo del tiburio per la detta ragione, e le ali anch' elle per la ragione della pianta, ovvero larghezza del tiburio, debbono essere della medesima larghezza; siccome ancora il coro, ovvero testa del tempio. Ma le sue lunghezze rappresentando un uomo perfetto che allarghi le braccia, debbono ciascuna di loro essere dal perpendicolo del tiburio, ovvero centro della pianta sua, sino al suo estremo, di cinque faccie, e due diametri e mezzo del tiburio, ed andito; sì che giustamente a ciascuna di queste venga l'altezza del tiburio, e la lunghezza dell' andito in proporzione doppia, a risuonare la consonanza *diapason*, come nel corpo umano la lunghezza, e larghezza alla

loro metà. Il coro ovvero testa, siccome giunta al Tau, a mezzo del quale è lo scritto che risuona il nome di Cristo, che rappresenta l'altare, giudicherei che dovesse essere altrettanto, come ciascuna delle ali. Imperocchè facendo fra di loro un quadrato perfetto, tre dei suoi angoli toccherebbero le lor teste, ed il quarto stendendosi alla metà dell'andito, risonarebbe fra di loro, cioè ciascuno spazio tra l'un angolo e l'altro al resto dell'andito, in doppia proporzione la medesima consonanza; sì come esso andito ha ciascun'ala alla testa ovvero coro, e così la pianta perfetta in croce si farebbe. E facendovisi anditi dalle parti, essendo loro per appunto la metà del diametro di quello di mezzo, rappresentarebbe un uomo perfetto in altezza quasi come in profilo, come quello di mezzo in faccia; e così riguardando a tutte l'elevazioni con tali proporzioni, non ci è dubbio che il tempio non riuscisse perfetto in croce; e massime, per esempio degli altri membri, alzando il tempio, cioè le volte dell'andito per la sua metà. Imperocchè verrebbe a risuonare anch'esso secondo il riguardo dell'andito, ed altezza del tiburio in proporzione doppia la medesima consonanza. Sì che sebbene si riguardasse ancora a tutto il resto, le cose anderebbono di pari numero, e proporzione.

Ma vengo ormai, lasciando queste cose con le terme, acquedotti, porti, torri, stromenti bellici, e simili, agli obelischi ovvero guglie, li quali a proporzione del corpo umano, gli antichi fecero di sette, otto, o nove teste, dimostrando però sempre per le diverse proporzioni che ha il piede con la testa, la

strettezza della cima con la larghezza da basso, ora per la proporzione sesquialtera, or per la dupla, e simili; come si vede negli obelischi che sono in Roma, e massime nella guglia a S. Pietro dove sono riposte le ceneri di Cesare. Le piramidi similmente si fecero in diversi modi, imperocchè le quadrangole laterate cavate da perfetto alte si facevano altrettanto quanto era la sua base, ed altre più secondo le proporzioni osservate da quei savj, massime dell'Egitto. Gli uovoli ancora, i vasi di ogni sorta, e gli strumenti musicali, massime il leuto, con molti membri di ordini dell'architettura, i giri de' fogliami, loro andamenti, e rabeschi, tutti sono cavati dalla forma circolare per molte proporzioni, le quali avendo corrispondenza, e cognazione insieme, forza è che rendano le cose belle. Le canne degli organi altre s'innalzano più, e meno, secondo il suono che hanno da fare, fondato nelle proporzioni sempre tratte dall'esempio del corpo umano, nel quale in ogni nostra operazione dobbiamo riguardare, per renderla ad esso conforme. Le macchine dei soldati nelle battaglie e guardie, si formano per più sicurezza e maggior difesa in quadrati sesquialteri, e simili, come erano le falangi degli antichi. Finalmente gli stilobati, o piedistalli, o basamenti di ciascuna colonna furono trovati dalla proporzione del corpo umano, perciocchè veramente si proporzionano secondo le altezze, ovvero lunghezze di esse colonne. E perciò alla colonna, ovvero ordine più basso, diedero il piedistallo della prima proporzione, cioè della quadrata; alla più svelta diedero la diagonale, ed alcuni la sesquiterzia; alla terza la sesquialtera; alla quarta la

superbipartiente; ed alla quinta la proporzione doppia; e queste proporzioni si osservano anco negli archi, pareti, porte, nicchie, finestre, e simili, secondo gli ordini, natura, e proporzioni loro considerate dagli antichi, e congiunte per ordine, secondo la fabbrica e proporzione del corpo umano perfetto, e ben fatto.

CAPITOLO XXXI.

D'onde nascono tutte le proporzioni.

Ritrovarono i greci ad imitazione dei più antichi la vera proporzione venerabile, nella quale non si poteva scorgere se non estrema bellezza e leggiadrìa, e la diedero nello specchio triangolare a Venere Dea della celeste bellezza, dalla quale tutte le altre derivano. Ma noi lasciando lo specchio la dimostreremo nella figura triangolare, e nel triangolo issopleuro (1), che è un triangolo che ha due linee uguali, e la terza disuguale, e di forma piramidale. Dividerai adunque la linea più picciola di questo triangolo, che è la base della piramide, in dieci parti uguali; il che si farà con dieci linee ugualmente distanti tirate al cono della piramide; e poi in questa linea delle dieci faccie piglierai la larghezza della proporzione detta di sopra della donna, che in tante parti si divide; e queste seguiterai proporzionatamente in ciascuna delle dieci faccie davanti, e dappoi in pro-

(1) Triangolo isoscele.

filo, ed in ischiena con le braccia insieme, e così tirerai nelle larghezze dei membri ai suoi contorni, e verranno a corrispondere in faccia, in profilo, ed in ischiena sopra un' altra carta levata da quel medesimo. E questa è la vera proporzione singolare della bellezza. Ma volendo fare un' altra proporzione più corta, tirerai un'altra linea come quella delle dieci faccie più verso all'occhio, sì che venga ad essere alta dalla linea laterale a quella da basso con la misura delle dieci parti tirata in nove, e nelle linee delle faccie tirate all'occhio che sono diece nella linea del nove; ed a ciascuna delle dieci tirerai la larghezza dei membri a quella ugualità della prima, che così verrà più corta e grossa, e ciò farai in faccia, in profilo, ed in ischiena sopra un'altra carta levata fuori da questa. Volendone anco fare una di otto, o di sette, terrai la medesima via con la medesima larghezza della principale. Anzi con l'istessa regola potrai tirare di nove e mezza, e di otto e mezza, secondo che ti parrà. Se vorrai fare una femina lunga undici faccie e dodici, tirerai dall' occhio la linea più alta laterale, e quella da basso più in fuori, sinò a tanto che la linea delle dieci faccie si tiri dall'occhio le dette linee tirate alle sudette parti, che si estendono più in fuori di essa linea principale; e di una delle diece ne farai undici e dodici, tirando le sue linee drittamente in piede, e ponendovi le sue larghezze, che riusciranno femmine leggiadrissime, e svelte figure. Così facendo maschi tirerai medesimamente la sudetta figura dell'uomo di dieci faccie nella linea principale, che da questa derivano tutte le proporzioni, e quella di Ercole, ancora che da Michelangelo mirabilmente

fu espressa, e fa sì che le figure quantunque picciole in disegno, nondimeno pajono grandi agli occhi di chiunque le guarda. Cosa che indubitatamente riuscirà al pittore tuttavolta che avvertisca di fare i corpi larghi rilevati nelle spalle e fianchi, con le bracia, le mani, e le coscie lunghe, e con la testa e piedi piccioli, siccome vedesi negli Ercoli posti nel palazzo di campo di Fiore in Roma (1) fatti dagli antichi, i quali senza dubbio perfettamente dovevano intendere questo secreto, poichè così eccellentemente esprimevano tutte le proporzioni. Oltre di questo è d'avvertire, che nella detta linea delle dieci parti, si può fare la femina di undici e dodici faccie, ed anco il maschio in modo, che il piede in profilo di Ercole lungo ha di essere nella parte duodecima del maschio. I fanciulli medesimamente di quattro, cinque, e sei teste si possono fare nella linea perpendicolare, come si è detto, facendo le loro diverse proporzioni, e così tutte le forme proporzionate dei corpi; ed anco il cavallo disegnato nella medesima linea in faccia, ed in fianco, ed in ischiena, e di sotto si possono fare, tirando le loro proporzioni più in dentro con le larghezze dei membri segnati nella prima linea. E prima volendo fare un cavallo svelto e snello, si ha da tirare nella linea più in fuori. Il che si dà per far sempre in un'altra carta, lasciando il triangolo perfetto con le sue linee.

Con la medesima regola si ha da procedere nelle

(1) Qui l'autore avrà voluto forse intendere il Palazzo Farnese prossimo alla piazza di Campo di Fiori, nel quale esistono tuttora alcune statue di questo Dio, meno quella famosa conosciuta col nome di Ercole Farnese trasportata a Napoli.

colonne, cioè ponendo nella linea principale la colonna composita di undici diametri da basso, tirando quei punti medesimamente all' occhio; e di quelle undici dalla linea alta alla bassa e diagonale, facendone una di dieci: e questa è la corintia segnata con la larghezza della composita. Ma nella jonica si farà di nove, nella dorica di otto, e nella toscana di sette o più o meno secondo che più converrà al giudizio di quello che avrà da operare. Or chi volesse intendere le minute parti delle proporzioni, e trasportazioni sue dall' un corpo all' altro, vegga le opere disegnate di mano di Leonardo Vinci, di Bramante, di Vincenzo Foppa, di Bernardo Zenale; e di quelle che sono poste in istampa, vegga le opere di Alberto Durero, e di altri. Nelle mie ancora si vedrà che ho seguito almeno, se non fatto, queste proporzioni ritirate secondo la regola delle diverse proporzioni, che hanno sempre avuto gli ottimi, ed illustri pittori, i quali sono stati lume e splendore del tempo nostro, ed hanno conseguito l'eccellenza delle proporzioni dei sette governatori del mondo; tra i quali senza eccezione il primo è il Bonarroti. E dopo lui il pregio di formare i corpi Venerei, cioè con la proporzione di Venere, fu dato al gran pittore Raffaello Sanzio d'Urbino; de'Solari a Leonardo Vinci fiorentino; de' Marziali a Polidoro Caldara da Caravaggio; de' Mercuriali ad Andrea Mantegna mantovano; de' Lunari a Tiziano Vecellio da Cadore; ed ultimamente de' Gioviali a Gaudenzio Ferrari da Valduggia nel milanese (1).

(1) L'aver da questo numero escluso il Correggio, è una manifesta ingiustizia di Lomazzo.

CAPITOLO XXXII.

Della forza della proporzione, e come per lei si possano introdurre le debite grandezze ne' colossi.

Perchè non può essere giammai che le figure sembrino agli occhi nostri così grandi come sono, essendo elle proporzionate, e venendo i raggi delle proporzioni al cono della piramide che è l'occhio, e quivi interponendosi la linea della facciata, la quale è a guisa di specchio, sì che l'occhio non potrà mai vedere per questa piramide la figura tanto lunga come è, tanto più che l'occhio vede a pena il punto, o nulla che si sia, spargendo i suoi raggi a ritrovare le parti delle figure, le quali quanto più lontano si dilatano, tanto più perdono le proporzioni; perciò s'è ritrovata la via ch'elle si conoscano per le loro proporzioni misurate in effetto, che con quella si possano giustamente vedere. E perchè queste proporzioni furono così ordinate dal gran Pittore Ottimo e Massimo, successero poi molti eroi, come furono appresso i babilonj Belo detto Nembroth, e Semiramide; appresso gli egizj Amasi, e Sesostri; e molti appresso greci, e romani, i quali hanno voluto trasferire questa umana proporzione in maggior grandezza, come sono i colossi alti a guisa di torri, nei quali dovendosi sollevare gli occhi nostri a tanta altezza, le teste parerebbero picciole rispetto ai piedi, come si dirà nel sesto libro. Adunque per sapere le altezze, e proporzioni loro si farà sopra la carta un quadro retto

con due diametri incrocicchiati, onde riusciranno quattro quadri uguali, ed in uno di quei quadri si metterà un cubo, e sopra quello se ne accresceranno nove che saranno diece in tutto. E questa sarà l'altezza della figura umana. Poi nella base del primo cubo nel diametro come è, si segnerà una parte delle dieci parti, le quali tutte si chiameranno figura squadrata. E questa figura descritta sia per regola dei colossi che si vogliono fare. Sicchè posto il caso che si volesse fare un colosso alto dieci parti, aggiungerai sopra la già squadrata figura altre dieci parti. E perchè la figura nel diametro è una parte di diece, ed altrettanto la base che è sopra lui, sarà di necessità che se gli pongano appresso altre dieci parti, ed altre dieci sopra quelle. Poi perchè in fondo il quadro sarà compito se non mezzo, resterà mezza figura, per cui finire se gli aggiungeranno altrettante parti, come le dette; che questo colosso riuscirà alto otto parti della figura sendo il doppio in altezza. E per verificare quanto ho detto, volendo duplicare il cubo, ovver dado, se metterai un dado sopra l'altro, di necessità sarà che nel detto quadro se gli ne pongano altri sei, che siano a due a due, che vengano a fare la duplicazione del cubo, e verranno poi ad essere otto dadi per duplicare il primo. E quivi con tali ordini e proporzioni, siccome dirò poi ancora, così nel circolo, come nel quadro, si possono crescere, e moltiplicare tutti i corpi geometrici regolari ed irregolari.

Ora per cognizione delle altezze, e grossezze particolari di tali colossi, si ha da sapere, che si piglia la figura squadrata sopraddetta alta dieci parti o faccie, e

di diametro uno, e questo diametro si pone nel circolo geometrico, intorno al quale si fa un quadro perfetto, che trova le quattro rotondità diametrali del circolo, e del quadro. E volendo duplicare il diametro, si tirerà la linea diagonale dall' un angolo retto all'altro, e secondo quella linea diagonale che parte il quadro per mezzo, si fanno quattro parti perfette di un quadro retto, e poi in esso quadro si forma un circolo che tocchi le sue quattro parti diametrali; e questo sarà la duplicazione dell' altro circolo e quadro, onde s'inalza questo diametro dieci parti, come è la figura squadrata, la quale facendola ancora alla prima figura, resta la metà di questa in larghezza, ed in altezza. Se vorrai anco fare quattro volte più della prima figura, tirerai la linea diagonale a questo secondo quadro, tirandola nel terzo quadro al giusto, e facendogli il circolo, così di mano in mano farai i colossi che vorrai con queste regole, avvertendo che la duplicazione del diametro sopradetto è quella che importa il tutto, crescendola dipoi nella figura squadrata. Così con questa potrai fare tutti i diametri che ti piaceranno, e potrai ancora per tal regola trovare quante figure naturali vadano nei colossi, ma la più praticata è questa: per esempio; il gran colosso di Nerone era alto cento dieci piedi, e sei piedi fanno un uomo, dunque il colosso veniva ad essere alto diciotto uomini, e due piedi, che fanno il terzo di un uomo. E parlando ora delle diciotto figure, riservando i due piedi ad altro luogo, se si piglia la detta figura squadrata alta dieci faccie col suo diametro in fondo, che è una parte delle dieci, la quale è la figura umana, per fare il colosso alto di

diciotto figure in fondo del quadro, nella base saranno diciotto figure co' suoi diametri, e così si dirà diciotto via diciotto fanno trecento e ventiquattro, e tanti sasanno i diametri. In fondo di quella poi pigliando le dette diciotto figure dritte l'una sopra l'altra, e moltiplicandole in trecento e ventiquattro diametri per le diciotto figure, verranno a fare cinquemila ottocento e trentadue, che sono tante figure che entrano in fare detto colosso. Ma quanto ai due piedi che fanno un terzo della figura umana, compartirai questa quantità in diciotto parti, perchè tante figure entrano in altezza nel colosso, e di ciascuna delle diciotto parti ne crescerai una sopra a ciascuna figura, compartendo in dieci una parte delle diciotto per alzar le dieci faccie della figura umana, e così crescendo, come di sopra dissi, per ciascuna parte, moltiplicherai detto colosso di cento e dieci piedi. E questa regola terrai anco per trovar la proporzione naturale nel gran colosso d'oro, che fece fare Nabuccodonosor di cubiti sessanta in altezza, e di sei in larghezza. Perchè facendo quattro cubiti un uomo, egli veniva ad essere alto quindici uomini, e multiplicando per il quindici nella base venivano ad essere duecento venticinque diametri, che vengono ad essere tante figure; e dipoi per il quindici in altezza multiplicando i detti diametri, vengono a fare in tutto tremila trecento settantacinque figure. Ma in somma si vuole avere grandissima avvertenza nel farli, e proporzionarli giusto secondo che si è trattato. E farai sempre che l'occhio, o ferro che si sia, co' i fili attaccati ad esso vada porgendo nella facciata quello, che nella pratica si dirà del colosso proporzionato secondo la vista.

FINE DEL LIBRO PRIMO.

LIBRO SECONDO

DEL SITO, POSIZIONE, DECORO, MOTO, FURIA, E GRAZIA DELLE FIGURE.

CAPITOLO I.

Della forza, ed efficacia dei moti.

Non v'è dubbio alcuno, che tutti quei moti, che nelle figure si veggono simili ai moti naturali, non abbiano grandissima grazia, e per il contrario quelli che dal naturale si allontanano, non siano affatto privi d'ogni grazia, siccome discordanti in certo modo dalla natura a guisa di corde tra di loro in un istromento dissonanti. E non solamente questi moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano grazia; ma fanno anco il medesimo effetto che sogliono fare i naturali. Perciocchè, siccome naturalmente uno che rida, o pianga, o faccia altro effetto, muove per il più gli altri che lo veggono al medesimo effetto d'allegrezza o di dolore, onde diceva colui,

. . . . . *Si vis me flere, dolendum est*
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent (1);

così e non altrimenti una pittura rappresentata, come dianzi diceva, con moti al naturale ritratti, farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa, rammaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi si allegra; ed oltre di ciò maravigliarsi con chi si maraviglia, desiderare una bella giovane per moglie vedendone una ignuda, compatire con chi si affligga, ed anco in pi-

(1) . . . . . Se vuoi ch' io pianga,
Primo a dolerti esser dei tu: d'un tratto
Tuoi gridi allor m'echeggeran nel core.
Orazio *de arte poetica* v. 102.

tutti Leonardo, del quale si racconta che non faceva moto in figura, che prima non lo volesse col suo studio accompagnato vedere un tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con la quàle dopo aggiungendovi l'arte faceva veder gli uomini dipinti meglio che i vivi. Raccontasi da uomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che avessero a ridere (tutto che non lo facesse poi, ma solamente lo disegnasse) scelse certi uomini quali giudicò a suo proposito, ed avendosigli fatti familiari, col mezzo di alcuni suoi amici gli fece un convito, ed egli sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze, e ridicole cose del mondo, in modo che li fece, quantunque non sapessero, di che ridere alla smascellata. Donde egli osservando diligentissimamente, tutti i loro gesti con quei detti ridicoli che facevano, impresse nella mente, e poi dopo che furono partiti si ritirò in camera, ed ivi perfettamente li disegnò in tal modo che non movevano meno essi a riso i riguardanti, che si avessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito. Dicono ancora che egli si dilettava molto di andar a vedere i gesti dei condannati quando erano condotti al supplicio, per notar quegl' inarcamenti di ciglia, e quei moti di occhi, e della vita. Ad imitazion del quale stimerei cosa espedientissima, che 'l pittore si dilettasse di veder fare alle pugna, d'osservare gli occhi de' coltellatori, gli sforzi de' lottatori, i gesti degl' istrioni, i vezzi e le lusinghe delle femmine di mondo, per farsi istrutto di tutti i particolari. Imperocchè questi sono gli spiriti, anzi l'anima stessa della pittura. Però non

manchi alcuno d'attendere a queste cure, per tenersi svegliato il cervello; che qualunque non v'attende, senza dubbio nella invenzione è freddo e morto, e stenta dieci anni a fare un atto di una figura, che all' ultimo non val niente. Onde vediamo che per non incorrere in così notabil difetto, tutti i grandi inventori per il più sono stati sottilissimi investigatori degli effetti naturali col dilettarsi, come ho detto, di vederli spesso, e continuamente stare occupati in questa pratica col soprappensarvi e studiarvi. Dal che se ne viene l'uomo ad acquistar poi una pratica così fatta, che se ne vale come di un'altra natura, rappresentando vivamente tutti gli atti e moti, che gli tornano a proposito; come appunto acquistò il nostro Cesare da Sesto, se rimiriamo i suoi disegni veramente miracolosi, nei quali le attitudini si veggono tanto proprie, ed accomodate al soggetto, che nulla più. Però era molto caro, e tenuto in gran pregio da Raffaello d'Urbino, con cui si racconta anco che era solito spesse volte motteggiando dire, che gran cosa gli parea che essendo loro così stretti amici, come erano, nell' arte della pittura però non si avessero pur' un minimo rispetto: parole veramente da virtuosi, poichè così dolcemente gareggiavano insieme con quella dolce emulazione, che se si ritrovasse ancora ai tempi nostri, ne farebbe beato il mondo. Ma per nostra disavventura è successa in suo luogo una crudele invidia, che ci rode e trafigge il cuore dell' eccellenza e valore altrui, e fa burlare, e insolentemente schernire la ignoranza, e l'inettia di altri.

CAPITOLO II.

Della necessità del moto.

In questo loco ragione è che si tratti susseguentemente di esso moto, cioè con qual' arte il pittore abbia da dare il moto alla figura convenientemente, cioè secondo la natura della proporzione della forma, e della materia; perchè come ho detto, in questo appunto consiste lo spirito, e la vita dell'arte, onde i pittori lo sogliono dimandare ora furia, ora grazia, ed ora eccellenza dell'arte: e non senza ragione, poichè questa parte è la più difficile a conseguire che sia in tutta l'arte, ed anco la più importante, e più necessaria da sapersi; perciocchè con questa i pittori fanno conoscere differenti i morti dai vivi, i fieri dagli umili, i pazzi dai savj, i mesti dagli allegri, ed in somma tutte le passioni e gesti, che può mostrare, e fare un corpo umano tra se distinti, che si dimandano con questo nome di moto, non per altro che per una certa espressione, e dimostrazione estrinseca nel corpo di quelle cose, che patisce internamente l'animo.

Che non meno per questa via si conoscono i moti interni delle genti, che per le parole anzi più, per operarsi questo dal proprio corpo, il quale nè più nè meno opera di quello che gli viene ordinato dall'anima razionale rivolta o da bene o da male, secondo le apprensioni. E quindi è che i pittori che queste cose intendono, benchè rari, fanno che nelle sue pitture si veggono quelle maravigliose opere della natura secre-

te, mosse da quella virtù motiva che di continuo stando nel cuore nascosta, si dimostra esteriormente nel corpo, e manda fuori i suoi ramoscelli per li membri esteriori, che perciò secondo quelli si muovono. Quindi nascono quelle meraviglie grandissime degli affetti, e dimostrazioni delle figure, che così fra di loro si veggono diversi, come sono differenti le passioni de' loro animi, delle quali in questo libro alquanto ne sarà trattato.

Ora la cognizione di questo moto è quella, come dissi poco sopra, che nell' arte è riputata tanto difficile, e stimata come un dono divino: imperocchè per questa parte peculiarmente la pittura si paragona alla poesia. Che siccome al poeta fa di mestiero che insieme coll'eccellenza dell' ingegno abbia certo desiderio, ed una inclinazione di volontà, onde sia mosso a poetare, il che chiamavano gli antichi furor d'Apollo, e delle Muse; così ancora al pittore conviene, che con le altre parti che si gli ricercano, abbia cognizione e forza di esprimere i moti principali quasi come ingenerata seco, ed accresciuta con lui sino dalle fasciè; altrimenti è difficile, anzi impossibil cosa a possedere perfettamente quest' arte, siccome per esperienza si vede. Che sonosi trovati tanti eccellenti pittori, siccome se ne trovano ancora, che nel dipingere sono stati da tutti tenuti in grandissimo pregio, siccome quelli che rappresentavano le figure vaghe di colori, e bene intese per le membra, e legature d'anatomia benissimo proporzionate, e con diligenza allumate di buon chiaro e scuro: ma perchè con tutta la cura, e pazienza usata non hanno mai potuto acqui-

star felicemente questa facoltà, hanno lasciato le opere loro sottoposte alla censura dei posteri solamente per le attitudini, ed i gesti delle figure mal' espresse, per averle cavate dalle invenzioni altrui, cioè di coloro che soli nacquero con questa grazia, accompagnate poi secondo che essi fra se sonosi immaginati che debbano stare, s' immaginano nelle figure i gesti, e moti, i quali levati fuori di quello proposito, ed effetto che fanno, non si possono approvare per buoni, non avendo la corrispondenza loro per le circostanze. E però questi malavventurati diligenti, e peraltro valenti nella pittura, per quanto imitar possono gesti ed atti d' altri inventori, non possono però mai fare che alcuna loro istoria riesca ben concertata, per essere solo opera di quelli che di subito la fanno nascere, scorti e sospinti da una pura intelligenza e furia naturale.

Egli è ben vero, che quelli ancora che hanno l'invenzione, per il più non possono dall' altra parte avere la pazienza dell' operare come gli altri. Il che peraltro non avviene che per le continue invenzioni e capricci che gli assalgono, per il che appena avranno delineato un corpo, e formato un gesto, che glie ne nascono nella fantasia altri infiniti d'altra sorta, sì che non possono per l'estremo diletto che sentono dell' invenzione aver pazienza di finire alcuna opera cominciata. Ma i valenti ed eccellenti pittori, non tanto ajutati dalla natura, quanto consumati nell' arte, cercano di eleggere il miglior gesto per qualunque effetto, raffrenando la furia soprabbondante naturale con la ragione deliberata che hanno nell' idea, e con quello finiscono la figura con diletto e piacere; facendo sempre in

qualunque membro vedere non so che di furia conforme al moto principale. E perciò eglino soli vengono ad ottenere la palma in questa professione, il che non è concesso agl' infuriati per la impazienza loro, nè a quei primi diligenti per non avere cognizione di esso moto, e non potere operando esprimerlo, e dimostrarlo come farà con quattro tratti il furioso naturale, per il che gli resta inferiore; siccome e l' uno e l'altro cedono di gran lunga all'inventore, che con ragione accompagna il dono della natura con lo studio dell' arte.

Io porto però opinione che sia possibile, benchè non già con quella veemenza, furia, e facilità naturale, acquistare questa facoltà di tanta importanza e necessità, senza la quale le pitture non si possono dire nè vive nè morte, con la forza dello studio del moto, e degli altri generi, e con la cognizione della ragione, e causa donde egli nasce: perciocchè di quì si viene a cavare una certa intelligenza nascosta molto facile, la quale mettendo poi in opera con pazienza, aggiuntavi la cognizione degli altri generi, non è dubbio alcuno che non possa fare giudizioso inventore colui, che non ne aveva nè da natura inclinazione, nè facilità; dico inventor tale, che reggendosi solamente con la ragione, arriverà a maggior grado di perfezione, che quegli altri nati con la furia, e moto, ma privi di studio, e pazienza. Come per esempio se alcuno leggerà diligentemente, e considererà da parte a parte l'istoria della passion di Nostro Signore, senza dubbio ne ritrarrà la vera regola ed idea, con la quale avrà da rappresentare i moti e di Cristo, e degli apostoli, e dei giudei, e di chiunque intervenne a quella crudel tra-

gedia in tal modo, che non meno con la pittura muoverà gli animi dei riguardanti a pietà, a lagrime, a dolore, ed a sdegno, di quello che ci soglia muovere la lezione di essa istoria; e così saprà figurare nel giudeo i moti violenti, offensivi, brutti, schernovoli, agitati, e storti; ed in Cristo tutto paziente ristretti, e pendenti, sì che vengano a farci vedere come in ben terso specchio quella singolare umiltà, e pazienza, colla quale principalmente ci riconciliò il Padre eterno. Tuttavia benchè queste cose si possano cavare chiaramente dalla lezione dell' istorie, nondimeno per maggior facilità si possono dall' esempio accidentale nei vivi levare, ed imitare con felicità grandissima, ed esprimere poi con l'arte, e con lo studio fatto in essa arte, facendo nell' opera vedere, e rilucere il sodo del suo studio in eccitare e muovere gli affetti di pietà, e di dolore, come in una pittura della passione; o altri affetti, secondo che ricerca l'istoria, che il pittore si toglie a rappresentare.

Dalla via poi e modo di dare questi moti, secondo la diversità delle passioni, e degli affetti che in varj tempi, e varie occasioni possono muovere gli animi, spero in Dio di mostrarne in questo libro gli esempj chiari, ancora che sia parte tanto difficile, e che solamente si può cavare dai riposti fondi della filosofia naturale, onde sarebbe opera più tosto da uomo consumato, che da giovane; per il che non senza qualche rossore io mi pongo a volerne trattare, massime non essendo mai in certo modo stata districata sino adesso dai pittori, tutto che gli sia di tanta necessità, e bisogno. Ma se del tutto in questa parte, non mai

per il passato, come ho detto, distesamente ed a bastanza trattata ed insegnata, non aprirò e spianerò appieno la strada promessa, almeno non dovrà essere sprezzata questa mia fatica, poichè porgerò almeno libero campo a ciascuno di esercitare l'intelletto suo facilmente, e con certo ordine e regola. La qual sarà sicurissima, e molto singolare, poichè con quella si sono retti tanti eccellenti pittori, i quali imitando l'istoria hanno intesa la forma, e dato alle sue pitture i moti convenienti proporzionati, portati e guidati dalla ragione, accompagnata dal furore naturale. Tra quali è stato dei primi Raffaello d'Urbino, che con somma maestà divinamente formò le opere sue; Polidoro, le cui pitture si veggono così furiose ed eccellenti; Andrea Mantegna, che ne fu argutissimo e diligentissimo; e Leonardo Vinci, nelle cui opere non si scorse mai alcuno errore quanto a questa parte. Del che tra tutte le altre sue cose, ne fa chiarissima pruova la maravigliosa cena di Cristo, e de' suoi apostoli, che si vede dipinta nel refettorio di S. Maria delle grazie in Milano, nella quale espresse di maniera i moti delle passioni degli animi di quegli apostoli nei volti, ed in tutto il resto del corpo, che ben si può dire, che il vero non fosse punto diverso da questa rappresentazione; e che quell' opera sia stata una delle maravigliose opere di pittura, che giammai in alcun tempo fosse fatta da alcun pittore, per eccellente che fosse, a oglio, del qual modo di dipingere ne fu a quel tempo inventore Giovanni da Brugges (1). Imperocchè

(1) Giovanni Abeyk nacque in Brugges nel 1370; s'ignorano quali fossero i suoi maestri. Lavorava lodevolmente, secondo le

in quegli apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore, e simili passioni ed affetti, in che tutti allora si trovarono; e finalmente in Giuda il tradimento concetto nell'animo, con un sembiante di punto simile ad un traditore. Sicchè ben dimostrò quanto perfettamente intendesse i moti, che l'animo suol cagionare nei corpi, de' quali siccome di necessariissima parte al pittore, quasi in tutto questo libro ne sarà trattato.

Michelangelo anch'egli fu stupendissimo in questa parte, e siccome quegli che la conosceva difficilissima, vi pose lunghissimo e continuo studio. Per il che si veggono nelle sue pitture i moti più difficili, e fuori del comun uso espressi; ma però tutti tendenti a certa fierezza, e terribilità. Nè è da tralasciare il gran Tiziano, il quale nelle difficoltà di questi moti esercitandosi, meritamente il nome di principalissimo pittore ha ottenuto; siccome fanno fede le sue figure, in ciascuna delle quali risplende una certa motoria forza, che par che inciti ciascuno alla sua imitazione, onde ben disse già alcuno di lui, che egli era amato dal

condizioni dei tempi, insieme al fratello Uberto maggiore di età non di merito, nato in Maestricht nel 1366, e morto nel 1426; alcune di queste opere si conservano nelle Fiandre. Per caso espose una tavola al sole onde asciugarla: invece spezzossi. Diessi allora Giovanni a meditare come impedir tale effetto, ed inventò, o si risovvenne della pittura ad olio. Dico si risovvenne, giacchè per molti dottissimi è dimostrato che il dipingere ad olio era conosciuto e praticato anche prima di lui. Checchè ne fosse, i due fratelli custodivano gelosi il loro segreto; solo Antonello da Messina, venuto per varj motivi a Brugges, seppe scoprirlo, e confessarlo all' Europa. Giovanni morì vecchissimo, e que' di Brugges l'onorarono di splendida sepoltura.

mondo, ed odiato dalla natura. Per dare moti ai santi, e ad angeli convenienti (benchè sia mal conosciuto), non fu secondo il mio vecchio precettore Gaudenzio, non solamente saggio pittore, come ho detto altrove, ma profondissimo filosofo, e matematico: veggansi oltre ad altre infinite opere sue tutte degne di lode, particolarmente in questa parte de' moti, i diversi misterj della passione di Cristo da lui dipinti, e massime quello dove Cristo è posto in croce, ed è detto il monte Calvario al sepolcro di Varallo, dove si veggono cavalli mirabili, ed angeli stupendi; non solamente dipinti, ma anco di plastica, cioè di terra fatti di sua mano di tutto rilievo eccellentemente a figura per figura; ed oltre di ciò il vôlto della cappella di S. Corona nelle Grazie di Milano, dove si veggono angeli veramente in tutte le parti, e principalmente nei moti eccellenti; e la grandissima cuppola di S. Maria di Sarono, ripiena tutta di troni d'angeli, con moti ed abiti di tutte le maniere che si possono immaginare, e co' più strani strumenti di musica in mano del mondo. Non tacerò la viva, e tutta svegliata cappella, ch'egli fece nell'ultimo de'suoi anni nella chiesa della Pace di Milano, dove si veggono istoriette della Madonna, e di Gioacchino per moti convenienti così maravigliose, ed eccellenti, che pajono ravvivare, e rallegrare chiunque le vede; ed oltre di ciò le istorie di S. Rocco da lui fatte a Vercelli, con molte altre opere in detta città. Benchè in somma tutta la Lombardia è adorna e piena delle opere di quest' uomo eccellente, di cui non voglio pretermettere un detto, che intorno all' arte dei moti aveva frequentemente in

bocca « che ciascun pittore si diletta, e compiace di furare le invenzioni altrui, ma che gli è poi gran rischio di essere scoperto, e conosciuto ladro ». Questo gran pittore, quantunque con ragione si possa paragonare per prudenza, sapienza, e valore a quelli che sono nominati nel terzo libro dell' architettura, nondimeno è stato tralasciato da Giorgio Vasari nelle vite che egli ha scritto dei pittori, scultori, ed architetti; argomento, per non apporgli più brutta nota, ch'egli ha inteso solamente ad inalzare la sua Toscana sino al cielo.

Ma veniamo ormai ai moti cagionati dalle ragioni che si diranno, e prima per più chiara intelligenza, cominciamo a trattare delle passioni dell' animo, per le quali il corpo si muove, e fa suoi particolari effetti.

CAPITOLO III.

Delle passioni dell' animo, loro origine, e differenza.

Le passioni dell'animo non sono altro, che certi moti che provengono dall' apprensione di alcuna cosa: e questa è di tre sorte, cioè sensuale, razionale, e mentale; e secondo queste tre passioni anco sono nell'anima. Perciocchè alcuna volta seguono le apprensioni sensitive, ed allora riguardano il bene o male, sotto spezie di commodo o d' incommodo, dilettevole ovvero offensivo; e si chiamano passioni naturali. Alcuna volta

seguono le apprensioni razionali, e riguardano il bene ed il male, sotto modo di virtù e di vizio, di lode e vituperio, di utile e d'inutile, d'onesto e disonesto; e queste si chiamano passioni razionali. Alcuna volta seguono le apprensioni mentali, e riguardano il bene ed il male sotto ragione di giusto e d'ingiusto, di vero e di falso; ed allora si chiamano passioni intellettuali. Le potenze poi inferiori si dividono in concupiscibile, ed irascibile, e l'una e l'altra riguarda quello che gli par buono o malo in diversi modi. Perciocchè la concupiscibile alcuna volta considera il bene ed il male assolutamente, e così se ne causa amore, ovvero lussuria, e per il contrario odio: ovvero considera il bene come assente, e così ne nasce cupidità, e desiderio: o considera il male come assente sì ma prossimo, e così genera orrore, fuga, ed abominazione: ovvero riguarda il bene ed il male come presente, ed allora da quello ne viene diletto, allegrezza, e dispiacere; e da questo tristizia, angustia, e dolore. La potenza irascibile considera il bene, ed il male, sotto ragione di difficoltà d'acquistarlo ed ottenerlo, fuggirlo, ovver schivarlo. Di che ne nasce alcuna volta confidanza, e conseguentemente speranza, ed altre volte audacia; alcuna volta diffidanza, e così disperazione, paura, ovver timore. Spesse fiate ancora questa potenza irascibile si muove a vendetta, e questo fa solamente per il mal passato, come per ingiuria, ed offesa ricevuta; e così se ne genera l'ira.

Da questo discorso ne resta chiaro che si trovano undici passioni, o vogliam dire affetti nell'animo nominati amore, odio, desiderio, orrore, allegrezza,

dolore, speranza, disperazione, audacia, timore, ed ira. Dalle quali per ordine nascono quanti moti per tutta l' arte nostra si possono introdurre nei corpi. Perciò è necessario avvertir bene ai moti, che si rappresentino in modo tale, che non oscuramente s' accennino le radici d'onde vengono, e dinotino le cause, dalle quali sono prodotti, e secondo esse l'introducano, e dispongano ne' corpi, altrimenti facendo, altro non sarebbe che un far le cose tutte a rovescio, e confondere la bellezza, e l' ordine delle istorie, o siano anco favole, o altre invenzioni che si dipingono.

CAPITOLO IV.

Come il corpo si muta per le passioni dell'animo.

È cosa chiarissima, e per continua esperienza nota, e manifesta a ciascuno, che l'animo secondo le diverse passioni, dalle quali è sopraffatto per le apprensioni sensuali, e parimenti l' immaginativa, in diversi modi altera, e trasmuta il corpo con trasmutazione sensibile, mutando gli accidenti nel corpo, e producendo nei membri diverse qualità; e così nell' allegrezza gli spiriti si sospingono in fuori, nella paura si ristringono, nella vergogna si muovono al cervello. Di più nell' allegrezza, il cuore a poco a poco s' allarga in fuori, nel dispiacere si ritira a poco a poco in dentro, e similmente nell'ira, e nella paura. Ma in un subito, l'ira ovvero desiderio di vendetta induce calore, ros-

sore, sapore amaro, ed influsso di ventre; e la paura induce freddo, batticuore, mancamento di voce, e pallidezza. La tristezza causa sudore, ed una bianchezza cerulea. La misericordia una cotal tristezza, la quale ancora spesse volte offende, ed assale quello che compatisce, e si muove a misericordia. Il che vedesi per l'ordinario negli amanti strettamente legati di nodo amoroso, che quello che uno patisce, l'altro pate ancora. L'ansietà induce siccità, e negrezza. Il desiderio d'amore quanti colori or rossi, ed or pallidi conciti, si può vedere negli amanti, massime negl'incontri loro. E tutte queste passioni quando sono veementissime, alle volte apportano morte, siccome avvenne a Sofocle, e Dionisio tiranni di Sicilia, avuta una nuova di dubbiosa vittoria (1); cosa che per tristezza ancora a molti altri è avvenuto, oltre altri mali ed accidenti, che da tali passioni, quando con veemenza ci assalgono l'animo, ne provengono: come se ne possono vedere diversi esempj nelle istorie, i quali io non starò qui a raccontare, per essere cosa piuttosto curiosa che ne-

(1) Quì l'autore ha unito Sofocle il tragico con Dionisio di Siracusa, formandone due tiranni di Sicilia, mentre nel numero dei despoti che questa travagliarono, niuno se ne trova col nome di Sofocle: come anche ha equivocato nell' assegnar la causa della di loro morte, poichè il primo morì di gioja udendo la felice riuscita di un suo dramma, o forse spirò recitando dei passi della sua Antigone, avvenendo ciò nella XCIII olimpiade, l'anno 405 avanti G. C. Il secondo, dice *Giustino*, fu ucciso da' suoi sudditi: l'opinione di *Plinio* è che morì di contento nell' udire che un suo poema aveva in Atene ottenuto il premio in concorrenza di poeti più celebri di lui. *C. Nipote* finalmente crede che morisse d'intemperanza, o che suo figlio contribuisse ad abbreviare i suoi giorni.

cessaria al nostro instituto. Dirò solamente quanto possa, e quanto operi una grand'ira, congiunta con una magnanima audacia, con l'esempio di Alessandro Magno, il quale essendo in India soprappresso da nemici, fu veduto gettare dal corpo suo fuoco con lume; siccome leggesi ancora del padre di Teodorico, il quale per simile veemente affetto mandò fuori dal cuore come da una bragia ardentissima, scintille di fuoco che andavano volando, e raggirandosi con certo suono per l'aria. Ora rappresentando tutte queste passioni, ed affetti nelle istorie che dipingiamo, co'suoi convenienti e proprj moti, veniamo a causare quella tanta varietà, che così diletta e piace, allettando, e traendo a se con dolce forza gli animi nostri, non altrimenti di quello che si faccia una soave armonia, ed un dolce concento di musico, o suonatore eccellente, in tirare a se gli animi di chi gli ascolta, cosa tanto potente, ed efficace, che si legge un musico essersi dato vanto di far col suono impazzare gli uomini, e poi ritornarli nel primiero stato loro.

CAPITOLO V.

In quali corpi abbiano più forza le passioni dell' animo.

Ancora che queste passioni raccontate dell' animo abbiano loco universalmente in tutti per le dette apprensioni, non dobbiamo però immaginarsi che di un

medesimo modo esternamente si dimostrino ne'corpi, e causino i medesimi moti; imperocchè ciascuna di loro tanto si mostra fuori, e muove il corpo, quanto ha esso corpo che gli corrispondi. E siccome elleno sono varie, e diverse fra di loro, per il che anco generano diversi movimenti nei corpi; così essendo ciascun corpo diverso di temperatura, è di necessità che diversamente operi; e per conseguenza le passioni con tanta maggior forza in lui si dimostrino, quanto egli come causa strumentale che egli è, di costituzione, e temperatura, è più simile, e conforme alla natura loro.

E per farlo veder più chiaro, noi sappiamo ciascun corpo esser composto di quattro umori, che rappresentano i quattro elementi, di flemma che rappresenta l'acqua, di melancolìa che rappresenta la terra, di collera, e di sangue, dei quali l'uno rappresenta il fuoco, e l'altro l'aria. Ora secondo che ciaschedun corpo sarà temperato, e constituito d'uno di questi quattro umori principalmente, si vedrà sempre, che tali in lui saranno gli atti e gesti, quali appunto sono gli atti, o per più proprio dire, le qualità dell'elemento, a cui corrisponde l'umore, di che egli è composto, e che in lui più degli altri prevale. Sicchè se sarà melancolico, e però di elemento terreo, si vedranno in lui gli atti pendenti, gravi, ristretti, siccome vedesi anco la terra pendente, grave, e ristretta; e conseguentemente i moti ansii, nojosi, tristi, rigidi, pertinaci, e simili, i quali tutti tendono al basso, e però muovono le membra, facendole pendere, ed inchinarsi giù, ed anco ristringere insieme come suol fare

il freddo verno. E però in questi corpi apparerà molto più potente l'ansietà, l'orrore, e la disperazione, per avere non so che di principio naturale per la siccità e negrezza che induce. Medesimamente perchè i moti dell' acqua sono anche loro cadenti, sebben non tanto quanto i terrestri, e sono manco ristretti, la flemma alla quale ella corrisponde, fa nei corpi dove prevale, i moti timidi, semplici, umili, misericordiosi, che fanno poi alquanto poco tendere al basso, e dilatare i membri del corpo. E così alla flemma corrisponde la paura, ovvero timore, per la pallidezza che infonde, ed ancora il dolore per la bianchezza cerulea che mostra. L'aria ha i suoi moti tendenti all' alto, ma non fuor di modo, per essere temperati, e non dilatati affatto o storti, come quelli del fuoco: e per essere elemento piacevole, conformi a questi suoi moti sono quelli del sangue nei corpi, cioè temperati, modesti, graziosi, reali, clementi, ed allegri. Per il che muovono le membra temperatamente, non lasciandosi agitare, nè pendere, nè torcersi, nè dilatarsi. Ed a questi moti corrispondono perfettamente le dette passioni d' animo, cioè l' amore, da che ne nasce il diletto e piacere, il desiderio, l' allegrezza, e la speranza, tutte passioni di giocondità, e di mente tranquilla, nemiche dell' ansietà, disperazioni, ed odii. E però spuntano in fuori gli spiriti nostri al contrario di quelli, che fanno le sudette dell' acqua e della terra che li ristringono. Il fuoco finalmente ha i suoi moti molto diversi dagli altri; imperocchè, come si comprende visibilmente nella fiamma, tendono di sua natura all'estrema altezza, e si gli vanno avvicinando, torcendosi tutti,

(il che volendo rappresentar gli antichi poeti, finsero Vulcano Dio del fuoco zoppo) non però continuando nel crescere, e poggiare all' insù con un moto indiscreto, ma interrotto a tratto a tratto, agitandosi. E però simili a questi sono i moti della collera nei corpi, perciocchè sono violenti, impetuosi, arroganti, audaci, e feroci; e perciò anco fanno agitar le membra del corpo, storcere, inalzare, dimenare, e traboccare, ai quali moti essendo molto conformi le passioni dell' odio, audacia, ed ira, perfettamente appariranno in tali corpi, siccome quelli che allargano le membra per il caldo, ed incendono di rossore la carne, e massime gli occhi, gonfiando le membra tutte impetuosamente.

Ora quivi il diligente motista avrà d'avvertire tanto quanto conoscerà soprabbondare in un corpo alcuno umore, di fargli fare i moti corrispondenti alla passione, secondo la conformità che tiene con l'istesso umore che soprabbonda. Il che osservando, non farà nel magnanimo soldato i moti pigri, umili, e deboli che si convengono ai paurosi, e penitenti: nè manco nel santissimo Pontefice, ovvero nel sacro Imperatore, i moti ristretti, rozzi, orridi, ed aspri, convenienti ai tristi, vili, e nocenti; e generalmente in tutti gli altri quelli che non se gli appartengono per modo alcuno. E chi bene considererà queste ragioni, sia certo, che conoscerà il fondamento di fare con ragione quanti moti e gesti si possano immaginare, e mettere in opra. Perciocchè non si trova in alcun corpo parte alcuna, che non abbia la sua risuonanza con tutte le altre, siccome tutte le altre con essalei, e di quì conforme alla superficie delle membra, siccome quelle che formano

l'istromento, segue il colore, e secondo il colore il gusto, l'udito, la voce, il vedere, i desiderj, l'esercizio, i moti, i costumi, i parlamenti, e tutto il resto. Onde non si troverà mai che un corpo marziale formato magro e grande, di membra rilevate e dure, di giunture forti, e grosso d'ossa, non abbia il colore alquanto bruno, ma tinto di rossore adusto, bassa la fronte, larghi gli occhi, e di colore fiammeggiante e giallo, le ciglia grosse, le narici larghe ed aperte, che gettano fumo in abbondanza, la bocca grande, le labbra grosse e rosse, la dentatura bella, le orecchie picciole, il mento rilevato i meloni e le mascelle, il pelo scuro, ma tendente al rosso infiammato, i capelli ricci aspri ed inanellati; appresso che non abbia la voce aspra, acuta, alta, e violenta; che non si diletti se non di cose faticose, come del portar armi, ed esercitare il corpo alla lotta, ed a cotali altri esercizj; che non oda più volentieri le narrazioni de'fatti terribili, che de' piacevoli; che non sia oltremodo sensuale, impaziente, inquieto, intollerabile, agitato nell'andare, con infinite altre simili maniere, ed inclinazioni. E quando intenderà alcuno perfettamente i costumi di uno, facilissimamente, e quasi con regola infallibile potrà da quello giudicare, e far congettura degli altri; perchè tutte le cose naturali, per una cotal ragione, forma, proporzione, natura, e moto, hanno fra di loro certe corrispondenze, le quali tutta volta che bene s'intendono, e penetrano con la sicura scorta filosofica, non è dubbio alcuno, che tutti i gesti, e moti che si possano immaginar ne' corpi non s'abbiano insieme da intendere, e giudiciosamente mettere in opera.

La quale intelligenza e cognizione se in alcuno artefice è necessaria, è necessaria nel pittore. Poichè non è alcuno che negar possa, che se una figura non mostra fuori vivamente col mezzo, siccome quello che non bisogna che s'ascondi, che non confessi, come de' moti esterni, l'interno affetto e passione rimane imperfettissima, e perde tutta la lode, che per l'eccellenza delle altre parti potesse meritare: perocchè avendosi il pittore proposto sempre d'imitare il naturale, ed avvicinarvisi quanto più può, ne segue chiaramente, che vedendosi l'uomo un poco sempre sospinto da qualche passione dell' animo, e seguendo sempre il moto, conforme alla passione, in modo che come limpido specchio la fa vedere, e tralucer fuori; così anco si ha da fare nella pittura. Il che se molti pittori, che hanno fama di valenti, si fossero forzati di fare, non si sarebbono curati di rubare, e valersi tante volte delle fatiche altrui, come han fatto. Perciocchè una cosa, tolta da luogo dove faccia diverso effetto, non bene s'accomoda al proposito dell' opera dove è trasportata, e così non si vedrebbono a dì nostri tante facciate di mura con istorie così mal rappresentate, senza alcun' arte e vivezza.

CAPITOLO VI.

Come il corpo ancora si muta per modo d' imitazione.

Le passioni dell' animo mutano ancora il corpo per la virtù che ha l' animo umano appassionato di trasmutare il corpo, la qual virtù mossa dalla veemente imaginazione, siccome avviene in un gran stupore, per qualche cosa veduta, o udita. Nel che si ha d'avvertire soprattutto, di far proporzionati al moto della principal passione, che si finge nella figura, gli altri che gli vengono in conseguenza, secondo la forza con che ella li commuove, che così non si vedranno tante discordanze, come in molti luoghi dipinti si veggono, dove non essendo questa proporzione, e corrispondenza dei moti, e dell' effetto principale, che si ha da rappresentar nella figura, secondo il prescritto dell' istoria, si può dir veramente che pajono piuttosto insogni, e cose fatte a caso senza considerazione, che dimostrazioni di veridica istoria, o di rappresentazioni immaginate con debite ragioni, e figure introdotte con proporzionata ragione. Ma perchè molti sono questi effetti, che principalmente muovono, per darne qualche chiarezza ne darò alcuni esempj, con i quali spero si verrà a dar tal lume ai professori di quest' arte, che intenderanno non potersi in alcuna istoria rappresentare figura, che non sia mossa per virtù di alcun' altra; siccome quella da un' altra, la quale essendo la principale, anch' essa vien mossa dal principal moto della

passione, ovvero dello spettacolo. E però vediamo, che uno che racconti un qualche caso maraviglioso ad altri, egli principalmente si muove, secondo la natura di quello che racconta, e gli ascoltanti chi più, e chi meno, mossi con lui da quei medesimi moti, fanno col corpo simiglianti effetti; così avviene in tutti i casi, perchè si veggono diversamente nei bellicosi moti fieri, nei dolonti mesti, nei pietosi compassionevoli, ne' capricciosi ridicoli, e negli allegri spensierati e contenti: siccome vedesi per esempio in uno che ridendo narri qualche facezia, incita gli altri a ridere. Ma di gran lunga più, che per l'udire si muove l'uomo per vedere, onde ne segue, che conviene (anco nell'espression de' moti) al pittore essere tanto più accurato, ed esquisito, osservando come stretta legge, le già dette regole, ed avvertimenti. Imperocchè non è di noi, che in se stesso non pruovi, che vedendo un altro morire, o stentare, tutto si commuova e si attrista per il morto, e pare che patisca per colui che stenta; vedendo ad alcuno tagliare gamba, o braccio, si risente e torce con la vita anch' egli in quella parte dove quello è offeso, come che senta un certo che di quella pena. E così se vogliamo discorrere per tutti gli altri effetti che un corpo umano può fare, troveremo sempre in loro un certo che di potere, e quasi occulta forza, che per via di similitudine induce gli altri a contraere di quello, e secondo esso muoversi. Di quì vogliono i filosofi, che non si maravigli alcuno, se il corpo e l'animo di uno non possa similmente dell' animo di un altro essere affetto; essendo l'animo molto più potente, forte, e più fervente, ed al moto

più gagliardo che non sono i vapori, che esalano dai corpi; nè tuttavia mancano i mezzi, per li quali non si sottomette manco il corpo all' animo di un altro, che al corpo. Perciò si dice, che l' uomo solamente con l' affetto, ed abito opera nell' altro uomo. Onde siamo ammoniti di dover fuggire, e del tutto appartarsi dalla compagnia degli uomini di costumi corrotti, e perduti, perchè l' anima di questi tali, come con spirar pestifero, e contagioso, infetta chi gli sta vicino; e dirincontro abbracciar la pratica dei buoni, e costumati, perciocchè se ne trae maraviglioso giovamento.

Ma ripigliando quel che è di nostro principal proponimento, dico, che ancora che tutte le dette mutazioni, per similitudine possano aver luogo in tutti i corpi, nondimeno molto più possono, ed hanno luogo in quelli, dove è una certa naturale ed intrinseca conformità, così di animo, come di corpo. Per il che vedremo un rigido ed orrido Saturnino, non così muoversi a pietà per qualche orrendo spettacolo, come farà un Gioviale piacevole e clemente; nè un terribile Marziale atterrirsi alla vista di qualche omicidio, come farà il timido Lunare: anzi benchè per forza alquanto si commuova, mostrerà insieme una certa spezie di accendimento, siccome quello che si risente in vedere cosa che è di sua natura. A questa guisa insomma tutti gli altri corpi si commuovono più e meno, secondo le conformità che hanno insieme, ed ancora secondo i tempi, l'età, e gli esercizj. Imperocchè di una maniera si muoverà il fanciullo, di un'altra il giovane, diversamente l'uomo, e così altrimenti il vecchio, altrimenti il decrepito, come apertamente senza

che più mi estenda, si vede negli accidenti naturali tutto il giorno. Però il pittore non ha da essere trascurato intorno alla considerazione di queste cose, che sono proprio lo spirito dell' arte; ma di continuo ha da specularvi, essendo cosa di grandissima sottigliezza e difficoltà, come si vede manifestamente dal picciol numero dei pittori, che in questa parte sono riusciti eccellenti; perchè ultimamente ho detto, che tutte le passioni dell' animo, onde nascono i moti esteriori nei corpi, tanto più e meno operano in loro, quanto hanno minore, e maggior conformità con i quattro umori di ciascuno di essi, che si dimandano anco elementi. Onde vediamo che per questa ragione, con tanta sottigliezza e studio hanno investigato la natura di essi, e l'amicizia, ed inimicizia loro. Tolomeo, gli arabi, gli ebrei, gli egizj, e gli altri antichi, con Alberto Magno, ed infiniti altri moderni filosofi, e matematici, hanno voluto che tutte queste passioni e moti vengano dai corpi superiori, per certa naturale inclinazione: però non di necessità, che ben sappiamo noi altri, che abbiamo il lume della ragione e della fede, che è in potestà dell' uomo di volgerle o a bene, o a male: per tutto ciò anderò riferendo, e descrivendo per ordine i moti che hanno osservato i detti savj causarsi da questi corpi superiori, perchè conseguentemente si verranno á conoscere più regolatamente quelli degli uomini, secondo che sono sottoposti ad alcuni di loro, per le ragioni di già allegate, e che per maggior chiarezza soggiungerò più basso, e darò principio dal primo, e più alto, nominandoli tutti con suoi particolari nomi e cognomi, cavati dagl' indj, dagli orfici, ed altri poeti antichi.

CAPITOLO VII.

Dei moti dei sette governatori del mondo (1).

Tra i sette governatori del mondo, che così sono chiamati da Mercurio *Trismegisto* (2), i setti pianeti, cioè Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, e Luna, Saturno siccome il più alto è il primo, e viene chiamato dagli antichi diversamente, Saturno, Celio, falcigero, padre degli Dei, padrone del tempo, e degli effetti che causa quaggiù, sapiente, intelligente, ingegnoso, seme di grande profondità, autore della contemplazione secreta, impressore di gran pensieri nei corpi umani, distruttore, e conservatore, sovvertitor della forza e potestà, custode delle cose ascoste, perocchè le fa perdere e trovare. I suoi influssi sono in parte buoni, ed in parte, secondo la disposizione di chi li riceve, sono rei, come pianti e melancolìe. Fa gli atti religiosi, come chinar le ginoc-

(1) Il lettore viene invitato a riportarsi ai tempi nei quali l'autore scriveva, epoca in cui si supponeva che gli astri avessero sugli uomini una influenza indiretta.

(2) Cioè *tre volte grande*, perchè fu sacerdote, re, e filosofo; nacque in Egitto, e viveva poco dopo Mosè. Inventò diverse arti, che insegnò agli egiziani unitamente alla filosofia. *Cicerone* e *Lattanzio* numerano cinque grandi uomini di nome Mercurio, ed assicurano che questo sia l'ultimo. *Marsilio Ficino* crede che fosse nipote di Atlante; e *S. Agostino* dice che si dedicò allo studio della magia. Gli antichi parlano spesso delle sue opere, ma queste si sono perdute; ed i due dialoghi che ci restano sotto il nome di Pimandro ed Asclepio, che vengono attribuiti a questo filosofo, non sono di lui.

chia, guardar fiso in terra ad usanza di coloro che pregano, ed altri simili movimenti di petto e di faccia; parimenti a sembianza di uno che ori, ovvero d' uomo austero, come dice il satirico, con la testa chinata, e gli occhi proni in terra, che da se stesso si roda in rabbioso silenzio, esaminando le parole, con le labbra pendenti. Oltre di ciò fa l' uomo di colore tra il negro, ed il giallo, magro, ritorto, di pelle dura, di vene eminenti, di corpo peloso, di occhi piccioli, di sopraccigli congiunti insieme, di barba rara, di grosse labbra, di aspetto chino a terra, di andar grave, ed andando toccar de'piedi insieme. Lo fa astuto, ingegnoso, traviatore, ed uccisore. Con questi moti, e con questa forma di corpo si può comporre qualunque corpo sottoposto a Saturno, cioè che sia di complessione, e temperatura conforme alla natura di Saturno: e di tutto ciò che si è detto in particolare di questo pianeta, e si dirà di mano in mano degli altri, se ne può cavare una cognizione, e regola generale di dare i moti a tutte le figure, così per rispetto della detta in particolare formazione, secondo la qualità degli umori, come per essi moti, cioè attitudini a quella convenienti.

Ed il secondo governatore del mondo, secondo Trismegisto, è Giove dai latini chiamato *Jupiter*, come a dire *juvans pater*, cioè padre benefico, e munificente; altrimenti è chiamato dai poeti magnanimo, tonante, fulminatore, invitto, altipotente, magnipotente, e di natura buono, fortunato, dolce, piacevole, di ottima volontà, onesto, mondo, bene andante, onorato, signor dell' allegrezza, e dei giu-

dizj, sapiente, verace, dimostratore della verità, giudice eccellente sopra tutti i pianeti in bontà, datore della ricchezza, e della sapienza. La disposizione che egli dà, e gli affetti ovvero moti che causa, sono la faccia allegra ed onesta, i gesti di onore, congiunger di mani, come suol chi fa festa ed allegrezza, ovvero chi loda alcuno, inginocchiarsi con la testa elevata a guisa di chi adora. Quanto alle disposizioni del corpo, fa l'uomo di color bianco mescolato col rosso, di bellissimo corpo, di buona statura, calvo, cioè di fronte alta, gli occhi alquanto grandi non del tutto neri, la pupilla larga, le nari brevi ed ineguali, i denti interiori un poco grandi, la barba crespa; fallo di animo grato, e di buoni costumi. Queste corrispondenze tra le qualità dell' animo, e la costituzione del corpo, ed i moti esteriori, se saranno considerate e bene intese dai pittori, gli saranno di gran diletto, e faranno grandissimo onore nella sua professione; poichè per quelle viene a conoscere le differenze che sono da un buono ad un cattivo, da un allegro ad un melancolico, da un magnanimo ad un codardo, e così tutte le altre parti nelle quali Giove è differente da Saturno di natura; e per conseguente causa i gesti e moti anco differenti, e diversi dai precedenti.

Il terzo governatore del mondo è chiamato Marte, e dai poeti nominato ancora Mamerte, Dio della guerra, sanguinoso, armipotente, ensifero, magnanimo, audace, indomito, generoso, d'invitta potenza, di presenza impetuosa, contro cui niuno opponendovisi, può difendersi; si dice quello che distrugge i forti e potenti, che depone i re dai suoi seggi. È signor del calore, della combustione, e della potenza; pianeta di sangue,

di risse, e di violenze, che accende i cuori dei litiganti e gli dà audacia, ed in somma fa tutte le azioni disordinate, e gli effetti inconsiderati e violenti. I suoi moti, o vogliam dire gesti, sono terribili, crudeli, feroci, iracondi, superbi, inconsiderati, e violenti. Fa l'uomo rosso, di capigliatura ruffa, di faccia rotonda, di occhi gialli, di orribile ed acuto guardo per l'intemperato ardor della sua stella, onde anco si dice che è calidissimo, e secco, e domina alla collera rossa.

Il Sole quarto governatore del mondo, secondo il medesimo Trismegisto, è chiamato ancora Febo, Apolline, Titane, Peane, Oro, Osiri, arcitenente, ardente, focoso, aureo, fiammigero, radioso, ignicomo, auricomo, ozio del mondo, lucifero, multifido, onnipotente, autor di luce, re delle stelle, signor grande. È di natura buono, fortunato, onesto, mondo, prudente, intelligente, sapiente, governatore e vivificatore di tutti i corpi che hanno anima, principe del mondo, a cui tutte le altre stelle sono sottoposte; poichè con la vicinità del suo lume offusca ed opprime tutta la luce e virtù loro, e tuttavia dà e comparte loro il lume e splendore. Onde per rispetto della notte è chiamato Dionisio, e rispetto del giorno Apollo, come a dir *pellens malum*, cioè scacciatore dei mali. Per il che gli ateniesi lo chiamarono *Alexicacon*, ed Omero *Ilion*; fu chiamato anco Febo per la bellezza, e Vulcano per la violenza del caldo che egli influisce, e causa nei corpi a lui soggetti; è Sole come che tenga il luogo principale di splendore e di luce tra tutti; perciò gli assirj lo chiamarono *Adad*, che significa solo, e gli ebrei *Eschemesi*. I moti che egli

causa sono animosi, onorati, e pieni di maestà, considerati, e prudenti; fa l'uomo di color fosco, tra il giallo ed il nero sparso di rosso; lo fa di breve statura, ma bello di corpo, calvo, e crespo, con gli occhi che vergono al giallo. Circa alle qualità dell'anima lo fa saggio, considerato, prudente, fedele, desideroso di lode, e magnanimo.

Il quinto governatore è Venere, chiamato ancora diversamente, e con diversi epiteti, signora, alma, bella, siderea, candida, piacevole, multipotente, feconda, madre di amore, e di bellezza, progenie dei secoli, prima madre degli uomini, quella che ha congiunto la diversità dei sessi con amore nel principio delle cose, regina di tutte le allegrezze, amica, misericorde, benefica sempre ai mortali, che abbraccia ogni cosa con la sua virtù, che fa umiliare un alto ad un basso, un forte ad un debole, un nobile ad un vile, che indrizza ogni cosa. È chiamata Afrodite, perciocchè si ritruova in ogni sesso, ed in ogni animo (1); è detta Lucifera, o altrimenti Fosforo, quasi apportatrice di luce quando sorge la mattina in oriente innanzi al Sole, ed Espero quando la sera seguita il Sole. I suoi atti, e moti sono piacevoli e festanti, come di giuochi, scherzi, danze, abbracciamenti; fa i volti amabili, piacenti, delicati, ed allegri, fa l'uomo mediocremente bianco, per rispetto della sua natura che è fredda, ed umida, come è l'acqua, la

(1) Non è questo il significato di Afrodite. Essendo stato il culto di questa dea introdotto nella Grecia da navigatori stranieri, i greci, amanti del maraviglioso, dissero che Venere era uscita dalla spuma del mare; e dalle parole αφρος *schiuma*, e δυμι *esco* la chiamarono Afrodite.

quale quando si agghiaccia, divien bianca, ma tinto, e confuso col rosso; lo fa bello di corpo, di bella e rotonda faccia, di occhi vaghi e neri, di bei capegli; d'animo lo fa amorevole, gentile, benefico, umano, affabile e grazioso.

Segue Mercurio sesto governatore, detto ancora figliuolo di Giove, secondo che ne hanno favoleggiato gli antichi, trombetta, ed interprete degli Dei, dai greci *Stiruon*, che non significa altro che rilucente, serpentigero, caducifero, alipede, facondo, lucrifico, sapiente, razionabile, robusto, potente in bene ed in male, notaro del Sole, nunzio di Giove, che ha commercio coi Dei superni ed inferni, maschio co' maschj, e femmina con le femmine, fecondissimo di tutti due i sessi. Lucano lo chiama anco arbitro degli Dei. Altri l'hanno chiamato Ermete, cioè interprete, che dichiara le cose oscure, e che sono nascoste negl' intimi segreti della natura. I suoi moti sono incostanti, lubrici, mutabili, strenui, vivaci, pronti, e spediti; fa l'uomo di figura non molto bianco, nè anco nero, di faccia alquanto lunga, di fronte elevata, di occhi belli non del tutto neri, di naso dritto ed alquanto lungo, di barba rara, di dita lunghe e sottili; d'animo lo fa ingegnoso, sottile, inquisitore, arguto, accorto, e facondo.

La Luna finalmente, settimo ed ultimo governatore del mondo, è chiamata anco dagli antichi Febea, Diana, Lucina, Proserpina, Ecate, mestrua triforme, noctiluca, errante, silente, bicorne, sospita, noctinaga, cornigera, regina del cielo, la prima degli Dei, regina delle anime, signora di tutti gli elementi, alla quale rispondono le stelle, e servono gli elementi; al cui cenno

lampeggiano i fulmini, germinano i semi e crescono, madre delle biade, sorella di Febo che porta la luce da un pianeta all' altro, che illumina tutte le stelle col suo lume, che ristringe le varie vie delle stelle, signora delle pioggie e delle acque, donatrice delle ricchezze, nutrice degli uomini, governatrice di tutti gli stati, pia, e misericordiosa, che custodisce gli uomini in terra, ed in mare, che mitiga la tempesta del mare, che reprime gl' impeti carnali, che regge il mondo, che calca l'inferno; la cui maestà riveriscono gli uccelli che volano per l'aria, le fiere che vanno errando per i monti, i serpenti che stanno nascosti nelle cave della terra, ed i pesci che vanno guizzando per il mare; finalmente nemica dei ladri, e de' scherani. I suoi moti, ovvero gesti, sono nobili, benefici, puerili, semplici, obliviosi, curiosi. Fa l'uomo di color bianco mescolato col rosso, di bella statura, di faccia rotonda, e segnata d'occhi non in tutto neri, di sopracciglia congiunte, di carnagion tenera morbida; e quanto alle qualità dell' animo, fa sociabile, facile, pensieroso, desideroso di udir novelle, e di non molto maturo discorso.

E di qui sono nate tutte le ragioni dei moti, oltre le sopradette degli elementi, che tutte vanno ad un segno, nè ad altra cosa hanno considerato gli eccellenti motisti, come furono Alberto Magno, l'Abate Tritemio, e Raimondo Lullo, per conoscere la natura delle genti, ed i suoi affetti e passioni, che alla natura ed agl' influssi dei pianeti, secondo le osservazioni de' matematici cavate dalla lunga esperienza. Quello adunque che bene possederà queste cose, e l'avrà fermamente impresse nella memoria, e secondo quelle procederà

nelle sue figure, si assicuri, che non solamente laudabili, ma maravigliose opere farà, inducendo nelle figure per Saturno tristezza, per Giove contento, per Marte ferocità, per il Sole magnanimità, per Venere amore e lascivia, per Mercurio acutezza di spirito, e per la Luna umanità; e così anco secondo queste osservazioni dimostrando nei compositi simili effetti, ed altri insieme accoppiati, come chiaramente si vede aver fatto nelle opere sue quelli che cotali cose bene intesero, per lo studio lungo ed accurato che vi misero. Che ben si sa che queste cognizioni non si apprendono punto per la pratica del dipingere, ma dagli studj sottili delle buone lettere, come fecero i pittori antichi; perciò Michelangelo fra i moderni, ai suoi demonj in Vaticano in quel giudizio che ivi ha dipinto, non diede, come intelligentissimo che egli era di queste cose, moto, o gesto, o composizione di membra, non solamente da angeli celesti, ma nè anco da uomini leggiadri, e belli terrestri, ma diversamente gli diede moto, e ciera conforme allo scelerato intento, che di ciascuno di loro s'immaginava di voler dimostrare, onde si vede Caronte, e gli altri diavoli aver certe faccie diversissime, ma tutte spaventevoli e maligne. Nè manco di Michelangelo fu intendente, ed avvertito in questa parte Leonardo Vinci, con gli altri cinque che ho nominato nel secondo capitolo, *della necessità del moto*, i quali sono come lumi, e scorte agli altri pittori, quantunque eccellenti siano, che quivi non fa mestieri nominare; poichè nelle vite dei pittori ne è stato da altri fatta menzione abbastanza.

CAPITOLO VIII.

Come tutti i moti possono per accidente venire in ciascuno, benchè diversamente.

Fin quì si è ragionato dei moti che nascono così per cagione degli elementi, come degli umori e passioni, ed ancora per più perfetta cognizione dei moti che nascono dai corpi superiori, e come sono tra loro differenti per i diversi dominj che hanno negli uomini, ed i varj effetti che influiscono, e cascano in loro. Ora resta che si dica in particolare di alcune principali proprietà di tali moti, pigliando l'esempio naturale, siccome finora ho sempre usato di fare, e reggendomi sotto la intelligenza de' pianeti, siccome quelli da cui discendono i varj effetti, ed influssi in questi corpi inferiori. E se queste particolarità de' moti saranno espresse, verranno a dimostrarsi alcune passioni degli animi in ciaschedun corpo. Ma perchè questi particolari moti sono, come abbiam detto particolarmente in ciascuno di quelli, gli esercizj de' quali gli sono conformi, seguirà che in questo loco dimostriamo come ancora per accidente avvengono in qualunque uomo di qual condizione ed esercizio si voglia; e questa dichiarazione del tutto nasce per i cinque sensi, come cause istromentali che sono delle apprensioni; come per il viso al vedere il bello ed il brutto; per l'udito il sentire i suoni, ed il bene ed il male, come la lode ed il biasimo; per l'odorato il fiutare l'odorifero, il fetido, il forte, e l'acuto; per il gusto l'assaporare il dolce,

l'acetoso, l'insipido, il grasso, il salso, lo stitico, il pungente, l'amaro, l'ontuoso, il forte, l'insoave, e come dice Aristotile il duro e molle. Per il tatto finalmente il toccare il freddo, il caldo, l'umido, il secco, ed ancora l'aspro, lieve, arido, lubrico, grave, sottile, ed altre simili qualità, dalle quali ne sono causati tutti quanti gli atti e moti, che si possono fare in un corpo, benchè maggiori e più apparenti in uno che in un altro. Perciocchè sappiamo, che siccome queste qualità sono diverse fra di loro, e sono attribuite ai pianeti, così i moti procedenti, e cagionati da loro indirettamente, vengono ad essere diversi, come diversi sono gli oggetti, voci, odori, sapori, e materie; ed anco come diversi sono i sensi, le apprensioni, e le passioni.

Ora sebbene in tutti gli uomini è un certo particolare istinto, che l'inchina o al bene o al male, secondo che egli libero ed assoluto signore, ed arbitro de' suoi affetti da se stesso si appiglia, e più si compiace, secondo il quale istinto generalmente opera, e si muove; non resta però che per ciascuno di questi sensi esteriori, senza i quali nulla può fare, anzi egli stesso non sarebbe, diversamente non si muova, e non sia atto a ricevere in se tutti i moti, fabbricando nell'animo suo le passioni secondo le apprensioni fatte da essi sensi, e così non faccia risplendere in se quei tali moti, ancorchè non siano conformi al suo particolare instinto, che ordinariamente l'inchina, e lo regge nelle sue azioni. E che ciò sia, leggiamo in David santissimo re degli ebrei, moti lascivi per Bersabea quando dal palazzo reale la vide lavarsi ignuda, e parimenti i moti di crudeltà nel comandare, che Uria

fosse ammazzato; eppure egli era continente, e clementissimo: e Salomone suo figliuolo sapientissimo sopra tutti, dato in preda al senso, e vinto dalle lusinghe delle meretrici, idolatrò, cosa tanto lontana, e ripugnante al suo naturale instinto. E così discorrendo per l'istorie, si trovano in alcuni valorosi ed invitti principi atti di paura e viltà, in uomini clementi di crudeltà, in pietosi atti di vendetta ed odio, in casti di lussuria, in audaci di timidità, dei quali esempj tutte le istorie ne sono piene. Si trovano trasportazioni d'allegrezza in dolore, di pianto in riso, di avarizia in liberalità, e simili, de' quali lungo sarebbe il dire, ed anco poco necessario; attesochè tutto giorno si veggono vivi esempj delle genti, nei diversi successi di rapimenti, dolore, strage, amore, disonestà, furti, omicidj, odj, vendette, tradimenti, tirannie, insolenze, ed altri simili mali; e per il contrario ancora di pietà, perdoni, lealtà, clemenza, liberalità, onestà, vittorie, onore, religione, temperanze, paci, rispetti, e simili: come per esempio il ladro alla presenza delle genti, per ascondere la continua paura che ha di essere conosciuto, e scoperto per ladro, farà moti d'audacia e lealtà: le secrete meretrici, come quelle delle corti, alla presenza delle altre matrone e signore si rappresenteranno con moti tutti onesti, continenti, e colmi di rispetto, che sono però gli abiti alla disposizione loro per ammantellarsi, e non lasciarsi riconoscere per quelle che sono, e fuggir lo scorno, ed il danno che per ciò glie ne seguirebbe; siccome il ladro anch' egli ricuopre i suoi difetti sotto contrarj manti, per schermirsi dal meritato castigo delle forche.

Quivi adunque può intendere il pittore in qual modo oltre che egli è tenuto a dimostrar le passioni abituate dell' animo per li moti e gesti proprj, come si è detto, ha da rappresentare ancò insieme quelli che vengono per accidente, nel che consiste in gran parte il difficile di quest' arte, di mostrare in un corpo solo diversi affetti, e passioni, cosa che molto era osservata appresso de' pittori antichi, benchè difficilmente, siccome quelli che non volevano tralasciare cosa che la natura potesse mostrare, che con l'arte sua non rappresentassero, e con più ordine. Si legge di Eufranore (1) aver fatto in Alessandro il volto e la faccia di Paride,

(1) Uno dei primi scultori e pittori greci, fiorente circa 360 anni avanti G. C. Nacque a Corinto, e fu quindi detto l'Istmico; uscito dalla scuola d'Aristide, stabilissi in Atene, e perciò fu detto ateniese dagli ateniesi. Le più belle opere di Eufranore rappresentano divinità ed eroi cari ad Atene; studioso dell' arte sì in teorica che in pratica, compose libri sul colore, e sull' ordinamento de' quadri, miseramente perduti. Grande in tutto, vinse tutti, solo nella pittura sta dopo Parrasio; lavorava ugualmente in marmo, in bronzo, ed in argento; operava con diligenza ed amore; spirò negli eroi pel primo quella dignità ad essi addicentesi; osservatore delle proporzioni, ebbe la taccia di fare troppo esili le figure, e soverchiamente grandi le teste. Eseguì per gli ateniesi i dodici Dei maggiori, tra cui la figura di Nettuno la più maravigliosa. (*Vedi pag.* 79) Concorse con Parrasio, per una figura di Teseo; e siccome avea colorito severo, e gagliardo, diceva: " Parrasio dipinse un Teseo nutrito di rose; il mio è di carne viva ". Fra i molti capilavori pittorici di Eufranore, si enumera la battaglia di Mantinea, un Teseo, Ulisse che fingesi imbecillito etc. Fra le sue sculture un Paride, cui i greci non si saziavano d'ammirare; una Minerva recata a Roma, e collocata da Q. Lutazio Catulo nel Campidoglio, onde fu detta Catulana; una Latona che stringeva al seno Diana ed Apollo, dati in quel pun-

nella quale si poteva conoscere in un tempo lui esser giudice delle Dee, amator di Elena, ed uccisor di Achille. Parrasio di Efeso (1) aver dipinto l'idolo degli ateniesi in modo tale, che si dimostrava iracondo, ingiusto, incostante, ed ancora placabile, clemente, misericordioso, eccelso, glorioso, umile, feroce, e

to alla luce; le figure colossali della Grecia, e della Virtù; quelle di Alessandro e di Filippo sopra quadrighe; ed una statua di Vulcano. Tra i molti allievi che lasciò Eufranore, Nicia è il più illustre di tutti.

(1) Iniziato dal suo padre Evenore nei misteri dell'arte, riuscì uno dei più illustri pittori che abbiano onorata la Grecia. Volle combinare la scienza del disegno alla vera espressione delle passioni; quella studiava in ogni occasione, tutto e sempre con mirabile perspicacia osservando; questa volle imparare nella scuola di Socrate. Elegante e corretto nelle figure che spiccavano leggiere, spiritoso nel tocco, di brillante pennello, egli era maraviglioso perfino a quei greci così sensibili ad ogni squisitezza, nella morbida finitezza dei capegli, nella gentilezza dei volti, nella venustà della bocca, nella perfezione dei contorni, qualità che innalzarono ai primi seggi fra gli artisti moderni Raffaello e Correggio. Egli aveva scritto un *trattato sulla simmetria dei corpi*, avendo profondamente studiato il vero: non dipingeva se non si sentiva inspirato, e con sommesso canto alimentava il suo entusiasmo. Il suo quadro allegorico rappresentante il popolo d'Atene gli acquistò celebrità, e popolarità somma. Inebriato di tanta gloria, seguito ad ogni passo da un nuovo trionfo, cadde nella vanità, e nella presunzione smisurata di se; lodavasi continuamente, non parlava che di se stesso, affettava un profondo disprezzo per gli altri, e tanto spingeva la vanità che pretendevasi disceso da Apollo, e diceva che l'Ercole dipinto a Lindo, aveva le sembianze con le quali gli era comparso il medesimo dio. Era immenso il suo lusso; non compariva mai in pubblico che vestito di porpora, e con una corona d'oro in testa, vantandosi il re della pittura. Parrasio malgrado il suo ingegno, fu vinto da Timante nell' Ajace che disputa ad Ulisse le armi di Achille.

fugace. Si legge di Teon, che mostrò in Oreste il furore, ed il dolore insieme; e di quell' altro (1), che rappresentò in Ulisse la dissimulata pazzia; e d'Aristide tebano (2), che nella donna ferita che muore allattando il fanciullo, espresse la doglia, ed il timore che avea che il fanciullo, essendo mancato il latte, non succiasse il sangue; di cui si scrive, che fu il primo ad esprimere queste perturbazioni d' animo, e fu poi seguito, ed imitato da tutti gli altri pittori. Anch'io mi trovo una testicciuola di terra di un Cristo mentre che era fanciullo, di propria mano di Leonardo Vinci, nella quale si vede la semplicità, e purità del fanciullo, accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto, e maestà, e l'aria che pure è di fanciullo tenero, e pare aver del vecchio savio, cosa veramente eccellente.

(1) Lo stesso Eufranore ricordato di sopra.

(2) Contemporaneo di Apelle. Fu celebre questa sua tavola, dove dipinse fra la strage di una città presa una madre morente ferita, e un figliuoletto che le si traeva alla poppa. Mnasone principe degli Elatresi gli ordinò la battaglia di Alessandro contro i persiani; erano cento figure, e fu pagata cento mine (a) ogni figura. Fece diverse altre cose che si vedevano a Roma ai tempi di Plinio.

(a) Ogni mina, equivalente a circa quaranta franchi, valeva cento dramme; e sessanta mine formavano un talento attico.

CAPITOLO IX.

Dei moti della melancolìa, timidità, malignità, avarizia, tardità, invidia, rozzezza, ed ansietà.

Egli è ragione, che essendosi trattato in generale di tutti i moti, ed a quali corpi particolarmente si convengano, e come in tutti possono per accidente venire, ora di chiascheduno trattiamo in particolare. Però cominciando dalla melancolìa ella fa gli atti pensosi, mesti, e colmi di tristezza, volendola per esempio esprimere nei primi nostri padri Adamo ed Eva dopo commesso il peccato della disubbidienza, si faranno con gli occhi dimessi, affisati in terra, con la testa chinata, col gomito sopra il ginocchio, e la mano sotto le gote, ed assisi in loco conveniente, come sotto qualche arbore ombroso, ovvero fra sassi, e caverne; dove si porrebbe ancora Agar, quando col figlio Ismaele scacciata dalla moglie di Abramo, si era ricoverata in loco solitario, ed ivi tutta dolente se ne stava piangendo, e lagnandosi col capo chino, sin che l'angelo scese dal cielo a confortarla in tali sembianti. E così andrebbe espressa l'adultera; Pietro dopo che ebbe negato Cristo, ed altri simili. Così in parte l'adombrò l'Ariosto in Sacripante nel canto I°, quando disse

Pensoso più d'un' ora a capo basso
Stette, Signore, il cavalier dolente;

e nel II°

Ed avea gli occhi molli e 'l viso basso,
E si mostrava addolorato e lasso.

La timidità fa gli atti deboli, tremanti, e senza alcun vigore, come negli apostoli quando si misero in fuga e scompiglio, essendo preso Cristo; e sopra la nave quando videro Pietro camminar sopra l'onde del mare; e parimente in esso Pietro quando alla presenza della fante del palazzo negò Cristo; e generalmente in tutti coloro, che temono di qualche soprastante rovina: come appresso Virgilio si legge di Enea, per la fortuna del mare che gli minacciava naufragio; o fuggendo il nemico, come Assalonne; il padre ovvero Loth e le figliuole dalle cinque città che ardevano; nei quali tutti vogliono esprimersi i moti languidi, sospesi, confusi, e privi di vigore: e ad uno che fugga paurosamente benissimo s'adattarebbono gli atti che dà l'Ariosto ad Angelica, quando dice

E spesso il viso smorto a dietro volta,
Che le par che Rinaldo abbia alle spalle.

La malignità che si scopre in tutte le opere cattive e scelerate, non lascia far moti liberi, ma solamente causa moti ristretti, odiosi, pieni di pensiero, ne'quali non si scorge alcuna sodisfazione e contento, con lo sguardo tristo, e movimenti dubbj e confusi di membra. Questa s'ha da mostrare in Caifa, mentre che dispettosamente si straccia le vesti, e nei giudei, ed accusatori avanti Pilato; parimente in quei farisei, che condussero l'adultera avanti a Cristo, quando rimorsi ad uno ad uno dalla coscienza de' proprj peccati, fuggono dalla di lui presenza; ed in quegli altri che con sassi lo scacciano fuori del tempio; ed

in Giuda traditore quando lo bascia. Ne' concilj ancora, ovvero dispute, convenientemente si rappresenta negli eretici ed ostinati questa malignità, mentre che gridando, con fosche ciglia ed acuto guardare, s'affaticano malignamente di far frode al vero; ne' procuratori, e notari, mentre che avanti il giudice difendono il falso; e nei consiglieri quando per diversi loro particolari interessi, inducono con tristi consigli i creduli in precipizio.

L'avarizia, che altro non è che una cupidigia d'aver molto, ed una sollecitudine, ed ansietà di moltiplicar danari, fa i moti ristretti, ritenenti, in atto di tirar sempre a se le braccia e mani, fa star ristretto nei panni, come che sempre geli di freddo, fa pensare e cercare i fatti altrui, e tenere il pollice fra le altre dita, certissimo moto d'avarizia, con simili altri moti, che in tali uomini si osservano alla giornata, odiosi, e stomachevoli al mondo. Questi vanno espressi in Crasso, massime nella spedizione contro ai parti, dove anco ne morì; in Polimnestore re di Tracia, mentre che uccide Polidoro figliuolo di Priamo per torgli il tesoro; in Tantalo nel convito che fa agli Dei, apponendogli per vivanda le membra del proprio figliuolo Pelope; in Mida mentre che con avidità ogni cosa convertiva io oro; in Aglauro convertito in sasso, mentre disturba l'amore di Mercurio; e così in molti altri, lo scopo ed il fine de' quali non è altro che cumulare, e conservare denari e tesoro. Occorre ancora che si ha da esprimere in certo modo ne' gran principi, che di quella sono stati amici, come in Vespasiano imperatore, Galba, e simili.

La tardità fa l'uomo pigro, e lento in ogni azione, e sono gli atti suoi posarsi, muover le braccia, e tutto il resto delle membra tardamente, non allargare, nè muovere gran fatto le gambe, e postosi in uno stato, fermarvisi buon pezzo, siccome fanno gli smemorati, facchini, ed i villani. Questa ancora si mostra nei filosofi, e gran savj, in un certo modo per lo studio e contemplazione, facendogli porre le mani gravemente nelle barbe; parimente si dimostra ne' vecchi, e massime ne' materiali e plebei.

L'invidia, crudelissimo dolore di animo per il bene altrui, fa ritirar tutti i membri, come contraere, ed offuscar le ciglia, stringere i denti, ritirar le labbra, torcersi con certa passione di sguardo, quasi in atto di volere intendere, e spiare i fatti altrui, e ragionar sempre più degli altri. Questa andrebbe così fattamente espressa per esempio in Caino, quando vedendo sacrificare il fratello a Dio le buone pecore, s'accende di sdegno e d'invidia, e farebbe bellissimo effetto dipingerlo con un dito in bocca fra denti, che è un segno evidente d'animo sdegnato, e deliberato d'offendere, e far vendetta; medesimamente andrebbe espressa nel volto di Lucifero, mentre induce a peccare l'antica nostra madre nel paradiso terrestre; e per conchiuderla, in tutti quelli che per stimolo d'invidia cercano di offendere, e levare dal felice grado in che vedono posti gli altri.

La rozzezza fa gli atti senza grazia e gentilezza, ma in certo modo strabocchevoli ed agitati, purchè consegua il suo intento, senza altro riguardo o rispetto che si convengano: e questa è propria attitudine dei

villani montanari, ed artefici plebei, che del tutto non sanno che cosa sia pratica civile, ovvero convenevolezza; tuttavia si dimostra anco alle volte in uomini grandi, ed in molti principi, quali si legge che furono Cincinnato, Siccio Dentato, Sertorio appresso i romani; ed appresso barbari del re de' vandali Genserico, Attila, Tamerlano, Selim, Barbarossa, e molti altri, che per essere moderni possono essere da tutti conosciuti.

L'ansietà fa gli atti rincrescevoli, nojosi, stomachevoli, siccome pregare, adulare, lusingare, fastidiare, importunare con diversi gesti ed inchini senza grazia alcuna colui, da cui s'attenda qualche beneficio, non intermettendo mai di chiedere, nè avendo rispetto alcuno o considerazione di opportunità di luogo, o di tempo. Questa si scorge principalmente nei pinzocheri, mendichi, ed avari; ne' contadini indiscreti è vizio peculiare, negli ansiosi, ed altri molti di simili condizioni.

La mestizia, tutto che sia poco meno che una stessa cosa con la melancolìa, se si volesse rappresentare in alcuno leggiadramente, per mio giudicio si potrebbe dipingere, come la dipinge Ariosto in Angelica nel canto VIII°, dove dice

Stupida e fissa nella incerta sabbia,
Coi capelli disciolti e rabbuffati,
Con le man giunte, e con l'immote labbia,
I languidi occhi al ciel tenea levati;
Come accusando il gran Motor, che l'abbia
Tutti inclinati nel suo danno i fati.

Ed ancora dice per Isabella sopra il suo amante:

Declinando la faccia lacrimosa,
E congiungendo la sua bocca a quella
Di Zerbin, languidetta . . . . .

CAPITOLO X.

Dei moti della fortezza, fedeltà, giustizia, divozione, maestà, e costanza.

La fortezza dell' animo propria dote di Abramo, Giacobbe, Giosuè, e Mosè, genera moti rappresentati di costanza, generosità, maestà, ed ardire, però riconoscano alcuni se in tali personaggi bene stanno e convengono i moti volubili, leggieri, e simili; la fortezza, la quale è del corpo, benchè accompagnata insieme con quella dell' animo, la quale fu propria di Achille, Ettore, Ajace, Ercole, Sansone, e mille altri, fa gli atti fieri, robusti, possenti, invitti, per il che non si dilatano, o si disperdono, come deboli e leggieri, onde è che si veggono gli uomini forti ben quadrati di vita, con i passi fermi, con i posati, terribili, e di rado con le braccia per l'aria, e la testa che civetta.

La fedeltà fa gli atti puri, schietti, leali, e senza mescolanza d'altri moti, e si veggono per lo più nei continenti, moderati, e ragionevoli uomini; onde nasce che questi tali stanno sempre raccolti in se stessi, rado aprono la bocca e parlano, non si mettono, nè s'inchinano indistintamente a tutte le cose, ma solamente

a quelle che sono di suo gusto, rifiutando le altre liberamente senza alcuna finzione, come si legge che facevano quelli tanto celebrati fedeli di Dio Noè ed Abramo primo patriarca; ed appresso i gentili Argìa e Polinice, Didone e Sicheo, Bruto verso la patria, Ipermestra col suo novello sposo; e de' romani Marco Attilio, con molti altri, ai quali secondo che ricerca la fede promessa fatta per diversa occasione, s'hanno da attribuire diversi gesti, benchè nulla o poco finalmente possano essere differenti.

La giustizia per essere, come dicono i platonici, virtù maschia, fa gli atti virili, magnanimi, risentiti, e moderati, ma tuttavia più severi che piacevoli o dolci; che veramente un uomo giusto non ha da mostrar negli atti suoi questa piacevolezza e facilità, ma un animo raccolto in se, e tutto intento alla considerazione della cosa; perchè la piacevolezza porta seco non so che di addolcimento, e di adulazione, dalle quali ne nasce poi o pietà, o similmente torcono l'animo dal dritto, e corrompono in somma la giustizia; onde gli antichi egizj solevano rappresentarla senza orecchie, volendoci dare ad intendere, che 'l giusto giudice non si dee piegare più da una parte che dall' altra. Altri la dipinsero con quattro orecchie per avvertire il giudice, che con due orecchie intendesse le ragioni d'una parte, e con altrettante quelle dell' altra. Ma i moderni più argutamente la figurano col naso di cera, perciocchè si trae facilmente in qual parte più si vuole, e da lei non nascono più opere ferme e sode, ma storte, inchinate, ed accomodate agli affetti, e voglie altrui; non negando però mai, che la giustizia sempre non sia,

e non risplenda così ora nei buoni, come già rifulse nel giustissimo Ezechia, in Mardocheo, ed altri che mi riserbo a nominare altrove per non replicar più volte una cosa medesima. Questa se mai in alcuno, perfettamente nel volto di Cristo si dovrebbe rappresentare nell' estremo giorno del giudicio, siccome rappresentò nel suo judicio Pietro Perugino, e Gaudenzio in Varallo, e sopra tutti la dimostrò Michelangelo, ancorchè non vi esprimesse tutte insieme la severità, e la piacevolezza che continuamente gli si ricercano, per rispetto de' buoni e dei cattivi, siccome la propria giustizia, per rispetto dei dubbiosi ed incerti, che perciò staranno sospesi, temendo e tremando come chi aspetta sentenza di vita o di morte, o veramente di bene o di male.

La divozione fa gli atti di molti modi, secondo le molte maniere, e modi di orare. Imperocchè, come si legge in Virgilio nel II° libro dell' Eneide, là dove fa ringraziar Giove da Anchise, nell'incendio di Troja vedendo una fiamma circondare la testa del nipote Ascanio; e nel IV° là dove Jarba si querela di Giove suo padre per vedersi tolta Didone da Enea, chiaramente ci s' insegna, che a pregar divotamente i Dei celesti, s' ha da stare con le mani alzate al cielo; a pregare i Dei marini con le mani voltate al mare, come ci avvertisce il medesimo nel V° dell' Eneide in persona di Cleante, quando prega per ottener vittoria nel giuoco delle navi; a pregare i Dei infernali s'ha da inginocchiare sopra una fossa cavata nella terra; a chieder pace s' ha da porger la mano destra disarmata, come si legge appresso Virgilio in molti

luoghi dell' ultimo dell' Eneide, il quale ha imitato poi l' Ariosto nel canto XVIII°, dove dice

Ed alzando la man nuda e senz' arme,
Antico segno di tregua o di pace.

Ma lasciando da una parte questi riti dei gentili, i quali servono solamente ai sacrificj e voti, che facevano ai lor Dei, Genj, e Numi, trovasi l' orazione essere anco fatta in molti modi dai nostri profeti, e santi. Imperocchè si legge, che quando Dio ragionò ad Abramo, comandandogli che facesse osservare la circoncisione, esso Abramo si gettò in ginocchioni con la faccia in terra, come usò ancora per certo tempo Mosè sul monte Sinai. Ed Ezechìa orò al Signore con la faccia verso il muro; Ella si mise la testa tra le ginocchia, ed altri simili modi di orare si leggono. Basta che oltre questi sono ancora proprj atti di devozione lo star con la faccia voltata verso terra, come fece Cristo nell' orto; e col capo chinato da una parte come usano molti santissimi religiosi; l'alzar la faccia al cielo con le braccia aperte, e talvolta anco incrocicchiate, come usano i re; il percuotersi il petto, l'alzar le mani al cielo con un sol ginocchio in terra, l' avviticchiar le dita della mano appresso al mento con la faccia china, l' allargar le braccia con la testa chinata, lo stendersi per terra boccone, cioè con la faccia in giù, ed altri tali modi usati da noi cristiani per tutti i luoghi dove vogliamo in atto umile e divoto orare al Signore. Ben' è vero che io loderei, che si tenessero in tutte le sudette maniere gli occhi rivolti a quella immagine, dinanzi alla quale si ora, siccome facciamo all' Ostia Sacra, quando è levata in

alto dal sacerdote, per maggiore umiltà. Altri gesti di divozione potrei riferire di diverse nazioni, come dei savj ignudi di Meroe chiamati Gimnosofisti, dei sacerdoti Salii ai quali il saltare armato era gesto devoto in onore di Marte, dei Coribanti che adoravano con suoni di timpani la Dea Cibele gran madre degli Dei, e così di molti altri. E vedesi sino al tempo d'ora i turchi adorar Macone con volgergli e mostrargli le spalle, ed il loro Gransignore con prostendersi tutti in terra con la faccia in giù, ed altri modi pazzi e ridicoli, che non riferisco per non essere a nostro proposito. Basta che per il generale questi moti di divozione vogliono esser quieti, pacifici, umili, stabili, e più presto melancolici che allegri, che questo è proprio della contrizione, e del piangere dei peccati, e del pregare Iddio, dove si ricercano atti e maniere prive di riso, di giocondità, e di volubilità.

Gli atti della maestà convengono con quelli dell'onore, della nobiltà, della magnanimità, della liberalità, e dell'eccellenza, i quali tutti insieme uniti si vogliono rappresentare nei papi, negl' imperatori, massime sopra sedie, e tribunali; e così nei re, ed altri gran personaggi, ai quali si aspetta il primo grado fra gli altri.

Finalmente la costanza fa gli atti forti, stabili, e fermi in quello che altri ha deliberato di fare; e però il costante non si piega, secondo il voler degli altri, ma secondo il suo pensiero, il quale se gli ha da rappresentare nel volto, come in Giobbe, il quale stava fermo ed intrepido contro le percosse del diavolo, secondo che raccontano i sacri storici; in Stefano mentre è lapidato; in Caterina vergine dinanzi

al crudele imperatore; ed in tante altre invitte vergini e martiri, tutti esempj di costanza maravigliosa e singolare. E tra gentili ci possono servir per esempj non manco notabili Anasarco, che di tal costanza armato, mentre che era cruciato atrocemente da Nicocreonte tiranno (1), ardì di sputargli nella faccia la propria lingua che si recise co'denti, volendogli dare ad intendere che nulla poteva contro lui; Muzio romano, che per il fallo commesso in ammazzar altri in vece del re Porsenna, ardì porre volontariamente la mano che avea fallito nel fuoco apparecchiato per il sacrificio, e potè soffrire di lasciarla ardere buono spazio di tempo; Attilio Regolo, che per utile della patria sopportò di essere cacciato da Cartagine in una botte ripiena d'acute punte di ferro; Aristide, e molti altri così greci, come romani, nei quali sempre tuttavolta che occorre dipingerli, ha da rappresentarsi questa costanza invitta negli atti. Imperocchè tutte le altre passioni s' inchinano alquanto l' una all' altra, fuor che questa; e però solo il costante va delineato con moti appartati dagli altri. Ed acciocchè egli solo sia lo spettacolo, e la maraviglia dell' istoria, si potrà rappresentare in quel modo che si legge di alcuni antichi, che furono pertinacissimi in certi suoi umori: onde come narra Plinio, furono in odio al mondo, siccome quelli che trascendevano, e trasferivano la virtù della costanza in rozzezza, ed in mordere ciascuno, ed in andare a lor modo male adotti; come si rac-

(1) Nato nell' isola di Cipro, ne usurpò il dominio circa l'anno 372 avanti G. C., e la tiranneggiò per lungo spazio di tempo.

conta di un certo Crasso, che mai non fu veduto ridere (1), per il che ne fu poi chiamato Agelasto (2); di Zoroastro, che giammai non pianse; di Socrate famosissimo per sapienza, che fu sempre veduto del medesimo volto, non più allegro che turbato, sì che in lui non si poteva giudicare di passione o pensiero alcuno; e tra tutti i filosofi Diogene Cinico, onde gli altri trassero poi il nome; di Pirrone, d'Eraclito, e di Timone, tutti per questa soverchia costanza, o piuttosto pertinacia, lontanissimi dall' altrui natura e costume.

CAPITOLO XI.

Dei moti dell'audacia, robustezza, ferocità, orrore, furia, ira, crudeltà, impeto, rabbia, asprezza, terribilità, ostinazione, sdegno, empietà, ingiuria, odio, superbia, vanità, ed ardire.

L'audacia fa i moti temerarj, presuntuosi, arroganti, e pertinaci, come non curarsi di altrui, e voler farsi temere da tutti, sprezzando ciascuno con gesti terribili, minaccievoli, ed insolenti, quali si debbono

(1) Fu avolo di quello stato ucciso dai parti. Dicesi non ridesse che una sola volta in sua vita, vedendo un asino mangiar cardi salvatici, e che allora esclamasse ridendo *similes habent labra lactucas.*

(2) Tal soprannome di *Agelasto* fu dato ancora a Plutone, e ben gli sta, mentre significa *che non ride mai* (da *α privazione*, e *γελάω ridere*): come egualmente fu dato ai filosofi Eraclito, Anassagora, Aristossene ec.

esprimere nei giganti contra Giove, ed in Nembroth fondatore della gran torre, e nel gigante Golìa ucciso da David.

La robustezza fa gli atti gagliardi, duri, e rigidi, come guardar fieramente, e posar forte su le gambe, e sempre portar la vita ben composta insieme, cioè non lasciar dilatare le membra, come fanno i corpi deboli che tendono all' ingiù, siccome per il contrario questi sono rilevati e tendono all'insù, non parlar finto, ma libero e con gravità, muoversi di rado senza certo disegno, e quando si muove spaventar chi lo mira. E per queste cagioni Anteo antichissimo re fu chiamato figliuolo della terra per le membra e suoi moti gagliardi e robusti; siccome ancora Tifeo (1) gigante, per paura di cui favoleggiarono i poeti, che i Dei si convertivano in varie forme. Ercole tebano similmente tenne di questa disposizione, Milone crotoniate, e Lisimaco capitano di Alessandro, che uccise il leone.

La ferocità fa 'l sembiante conforme al resto dei suoi moti, superbo, terribile, selvaggio, crudele, e severo, come in parte leggiadramente espresse l'Ariosto nell' ultimo canto in Rodomonte, dove dice

(1) Ovvero Tifone, che avea cento teste simili a quelle di un serpente; fu figlio della *Terra* e del *Tartaro*. Dichiarò guerra agli Dei, onde vendicare la morte dei giganti suoi fratelli, ed a tal'effetto condottosi nell' Olimpo vi destò tanto terrore, che tutti gli Dei si diedero a presta fuga sotto la figura di diversi animali. *Giove* si cangiò in ariete, *Apollo* in corvo, *Bacco* in caprone, *Diana* in gatta, *Giunone* in giovenca, *Venere* in pesce, e *Mercurio* in cigno.

Senza smontar, senza chinar la testa,
E senza segno alcun di riverenzia,
Mostra Carlo sprezzar con la sua gesta,
E di tanti signor l'alta presenzia;

ed in altri luoghi nell' istesso Rodomonte, ed in Mandricardo, i quali vogliono essere dimostrati sempre con le mani pronte ad offendere altrui, recati in se stessi, con fronte severa, senza riso e piacevolezza, in guisa tale che paja ciascuno restarne atterrito, non s'arrischiando di affisare il guardo in loro, e che guardino bieco senza muover occhio se non tardi, allargando le narici, sbuffando, ed aprendo alquanto la bocca in atto di volere oltraggiar sempre, e provocare a battaglia, con le mani in atto di minacciare ed offendere; e finalmente con i moti aspri ed orribili di vita.

L' orrore fa i moti raccapricciati, e colmi di terrore, e però fa tremare, fuggire, paventare, ansare, smarrire il vigore, ed il color della faccia, come in Tisbe quando scorge al fonte la leonza, o in quel servo armato, per la sola vista di Mario, cui egli era andato per uccidere in camera; e generalmente in tutti, che per subito ed improvviso apparimento di cosa spaventosa ed orribile, si atterriscono.

La furia fa gli atti stolti e fuor di se, sì come di quelli che si avvolgono nei moti offensivi, senza riguardo alcuno, rendendosi veementi in tutti gli affetti, con bocca aperta e storta che par che stridano, ringhino, urlino, e si lamentino, stracciandosi le membra ed i panni, e facendo altre smanie, che si veggono di continuo negl' infuriati. E se ne può dare esem-

pio di Altea mentre accende il tizzone del figliuolo Meleagro; e di Atamante mentre che uccide i proprj figliuoli, e scaccia la moglie. Eliodoro nelle sue cose etiopiche (1), introducendo questa furia nella bella Carichia per la privazione di Teagene, ed il maritaggio di Cnemone e Nausichia, la fa a guisa di baccante infuriata metter le mani nei capelli, e stracciandoli gettarsi sopra il letto, ed appresso lacerando le vesti dire, orsù facciamo ancor noi feste e balli al demonio, che ci fu dato in sorte, secondo che a lui conviene, ed altre simili parole, piangendo e lagnandosi chiusa nella camera, sì che del pianto rigava tutto il letto.

L'ira che non è altro che grandissima infiammazione d'animo, fa i moti stizzosi, collerici, e violenti, siccome appare in quelli a cui si gonfia la faccia, gli occhi si accendono, ed avvampano come bragia, ed i moti di tutte le membra per l'impeto e violenza della collera si fanno gagliardissimi, e molto più risentiti, come in Mosè quando per l'adorazione del vitello ruppe impetuosamente le tavole della legge, che aveva avuto da Dio sul monte Sinai; in Alessandro quando uccise Callistene, e molti suoi amici, sicchè ciascuno in quel furore gli sgombrava dinanzi, poichè tanto poteva in lui, che si legge una volta esserglisi veduto in India uscire e lampeggiar faville di fuoco dal corpo; in Tideo che morendo, come leggiadramente cantò il Petrarca, soprappreso da questa passione, rose co'denti la testa di Menalippo (2); in Silla

(1) Gli amori di Teagene e di Carichia.

(2) Tideo uno dei sette capi dell' armata condotta da Adrasto all' assedio di Tebe per ridar la corona a Polinice, fu con un dar-

romano, del quale fa menzione nel medesimo loco il Petrarca; e Valentiniano ungaro imperatore di Roma; ed anco nell' antichissimo Noè, quando ebbe odito il fatto de' suoi figliuoli, che l'avevano schernito mentre che era ubbriaco ed ignudo sopra la strada, per il che maledisse Cham, uno di loro.

La crudeltà fa i moti asperi, nocevoli, importuni, acerbi, come di chi deliberatamente offendendo, piglia piacere e gode dell' altrui male, e solo si pasce di spargimento di sangue, e di morte, onde nella fronte non gli si scorge mai piacevolezza, nè grazia alcuna. Come si legge di Abimelech che uccise settanta fratelli; di Zambri, che per dominare uccide Ela suo re; de' figliuoli che avanti l'idolo uccidono il padre Sennacherib; del crudelissimo re di Babilonia (1), che fa uccidere alla presenza del re Sedecia i suoi figliuoli, e dopo cavare a lui gli occhi, e cacciarlo in prigione;

do trafitto da Menalippo figlio di Astaco. Benchè ferito a morte afferrò il dardo di uno de' suoi compagni, ed a Menalippo lanciandolo, lo atterrò. Tideo indebolito da quell' ultimo sforzo, ciò non ostante chiede ancora delle armi per combattere; ma gli amici di lui in veggendo che tutto il sangue perdea, lo trasportano fuor della mischia, e lo pongono su di un clivo. Disperato di non poterli seguire alla battaglia, li prega di portargli il corpo di Menalippo. Capanèo fu il primo a lanciarsi in mezzo ai nemici, e scorgendo Menalippo sulla polve disteso, e che ancor respirava, sel pone sugli omeri, e seco lo trasporta. A tal vista, Tideo sente rinascere le sue forze; agitato or dal furore, or dalla gioja, ordina che gli sia troncato il capo; il prende fra le sue mani, e dopo di avervi fissato un feroce sguardo, lo rode, e coi denti gli apre il cranio. Minerva che in quell' istante recavasi in di lui soccorso, e gli portava il dono dell' immortalità, fu di sì barbaro atto cotanto crucciata, che lo abbandonò, e il lasciò morire.

(1) Nabuccodonosor.

di Mitridate re di Ponto, che con una sola lettera fece uccidere ottantamila cittadini romani; del re di Troja, che svenò la moglie per vedere dov' erano stati i suoi figliuoli; di Archelao re di Macedonia, che uccise il figliuolo, il zio, ed il fratello senza occasione alcuna; di Falaride re d'Agrigento, che per somma crudeltà proponeva premio a chiunque trovasse nuovo tormento di cruciare gli uomini; e di altri famosi crudeli, come di Ciro, Creonte, Dionisio, Erode, Silla, Medea, Scirone, Procruste, Nerone, Mezenzio, Attila, Barbarossa, Selim turco, Tamerlano tartaro, e più di tutti dei giudici che crocifissero nostro Signore. Imperocchè quivi si veggono prigionie, battiture, calci, pugni, guanciate, coronazioni di spine, scherni, cruciati, ed oltraggi di corde, sputi, flagelli, portar di croci, conficcar di mani e piedi, erezioni di croce, ripulse di Marie, abbeveramenti di fiele, trafitte di petto, e simili che si leggono nell' istoria della passione di Cristo. Nel che, quali moti e gesti si fossero quelli di cotali arrabbiati, può immaginarselo ognuno qualunque si sia, purchè abbia un poco di spirito.

L'impeto non molto dissimile dalla furia, immediatamente lascia trascorrere i moti senza riguardo, o discrezione, come usar violenza, e non pensare ad altro, se non a conseguire il suo intento, quali sono per esempio generalmente i francesi, i quali con atti boriosi sprezzano, ed impetuosamente minacciano con gridi, non tralasciando male in quel furore che non commettano.

La rabbia, come disse alcuno, è passione tedesca, ed è mezzo tra l'ira ed il furore. Fa fremere,

stringere i denti, versare la schiuma dalla bocca, chiuder le mani, guardare orribilmente in alto, e per traverso, gettare a terra qualunque cosa gli viene alle mani, come fece Mosè delle tavole, ovveramente per il contrario tener bene stretto, e piuttosto che lasciarla, soffrire ogni sorta di supplicio, ed anco la stessa morte, come si legge di Cinegiro capitano greco, il quale avendo perseguitato i persj insino alle navi, ne afferrò una con la destra mano, ed essendogliela dai persj troncata, la ripigliò coll' altra, e di nuovo troncatagli, ancor quella ritenne co' denti fin tanto che giunsero gli ateniesi, e la presero. Più oltre causa la rabbia altri moti, come benissimo l'Ariosto descrive nel canto XLIII° in persona di Fiordiligi alla nuova della morte di Brandimarte, dove dice

Al tornar dello spirto, ella alle chiome
Caccia le mani, ed alle belle gote,
Indarno ripetendo il caro nome,
Fa danno ed onta più che far lor puote:
Straccia i capelli e sparge; e grida come
Donna talor che 'l demon rio percuote,
O come s' ode che già a suon di corno
Menade corse, ed aggirossi intorno:

e va seguendo per molti versi sin che di nuovo torna, e dice nel medesimo canto

Questo ed altro dicendo, in lei risorse
Il furor con tanto impeto e la rabbia,
Ch' a stracciare il bel crin di nuovo corse,
Come il bel crin tutta la colpa n' abbia.
Le mani insieme si percosse e morse;
Nel sen si cacciò l'ugne, e nelle labbia.

L'asprezza fa gli atti rigidi, duri, e crudi, ne' quali non si scorge nobiltà, pietà, piacevolezza, o amore. E però fa contraer le ciglia, muover tardi e senza grazia, torcer la bocca nel parlare, guardare con disgusto chi gli affisa gli occhi addosso, e così farsi perverso e ritroso agli altrui consigli, come sono i tartari, sciti, e furono già i goti, vandali, e quelle barbare nazioni che assalirono, e rovinarono l'Italia, e mezzo il mondo, senza pietà e senza rispetto alcuno di cose umane, nè divine; e dopo loro i vecchi longobardi usciti dai deserti della Scizia, uomini rozzi, scalzi, fieri, senz' arte di milizia, senza ornamento d'armi o di cavalli, di costumi bestiali, con faccie imbavagliate, rabbuffate, e spaventevoli; come si scrive ancora di Tamerlano crudelissimo tartaro, dei lestrigoni che dipinge l'Ariosto, e di Polifemo.

La terribilità fa i moti spaventevoli, atroci, orridi, e duri, ma però con un certo che di magnanimità, come narrano gl' istorici di quell'antico Bruto romano, di Torquato, di Mario, di Mitridate, di Silla, di Catone, di Caligola che cercando di farsi terribile alle genti, stava allo specchio ad osservare qual faccia dovesse eleggere che fosse più terribile, e però offuscava le ciglia, guardava acuto, spuntava in fuori le labbra alquanto, e volgeva il capo sempre per traverso, e così fu tiranno terribile, ed insopportabile. Questa terribilità appare maggiormente quando appresso al terribile si veggono i circostanti, che temono, tremano, che hanno dubbio di far cosa che possa offender lui e dispiacergli. Però bisogna sempre nelle istorie avvertire di far risplendere una passione

col paragone della sua contraria, perciocchè averà più forza, secondo però il soggetto che si rappresenta.

L'ostinazione fa i moti pertinaci, capricciosi, duri, inesorabili, immutabili, e patir piuttosto ogni disagio, che mutarsi di parere, arrabbiando a guisa d'orso e di leone, come faceva Faraone re di Egitto, mentre che per Mosè pativa tanti flagelli e danni, i quali avrebbe potuto schivare con lasciare in libertà il popolo d'Israello. Oltre di ciò fa star l'uomo sopra di se, e non curarsi di altro che di quello che pensa, fa avviticchiar le braccia, e premerle al petto, tener gli occhi piuttosto inchinati a terra che sollevati in alto, e stare appoggiato fermamente per tutto dove si trova, come con la schiena al muro, e con le braccia o gomiti alla sedia, o qual cosa si sia dove si trovi assiso, con le gambe incrocicchiate ovvero ritratte in dentro, con i piedi ovvero con l'un ginocchio sopra l'altro, e simili altri moti, che d'ogni ora si veggono negli ostinati e pertinaci.

Lo sdegno fa crollare alquanto la testa, allargar gli occhi fieramente, e la bocca col sogghigno amaro, fa alzare alquanto il braccio con la mano che si rivolge aperta, e sollevare il naso come che alcuna cosa gli puta, e simili altri moti che si veggono d'ogni ora per il più ne' tedeschi per cagione del sospetto lor proprio che prendono per piccola cosa che sia, di cui si sdegnano. Questo vizio è proprio anco de' spagnuoli, imperocchè di subito entrano in isdegno quando le cose non gli passano così appunto a loro cenno: il che di raro possono conseguire, sì perchè di loro e di sue cose non è fatta quella stima, e quel conto ch' eglino da

se stessi si arrogano; sì anco perchè ordinariamente sono scansati da tutti per quella naturale ed odiosa parte loro di volere soprastare, ed imperare a tutti.

L'empietà fa i moti inumani, crudeli, e fieri, tutti contrarj a quelli dei benigni, piacevoli, e discreti; e però furono molto notati in Cambise, e Ciro nipote di Astiage re de'medj, ed in molti altri, i quali si compiacevano dell' altrui sangue, strage, e morte, con grandissimo ma bestial diletto.

L'ingiuria fa i moti ingiusti, offensivi, calunniosi, e contumeliosi. Però fa avventare con impeto, e guardare fieramente contro l'ingiuriato, minacciarlo, e fargli scherni ed oltraggi, come leggiamo che fecero i malvaggi giudei a Gesù Cristo, e gli altri barbari ai santi martiri. Il francese per l'ordinario è contumelioso (come si vede ogni giorno); sicchè chi vuole rappresentare benissimo tali moti, ponga mente alle sue maniere, co' quali naturalmente egli suol fare ogni sua cosa, che 'l vedrà altiero, sprezzatore, minaccioso. Cotale fu già ancora appresso i romani quel famosissimo Gracco Sempronio.

L'odio per essere ira invecchiata per noja, e per molestia, fa i moti nojosi, sozzi, e molesti verso chiunque s'odia, come si legge d'Ismaele verso Isacco, d'Esaù verso Giacobbe, di Saul verso David, dei fratelli verso Giuseppe, e di molti altri ebrei, dei quali fanno menzione le sacre istorie. Ed appresso i gentili d'Amilcare *Barcas*, e del figliuolo Annibale contra i romani, di Silla contra Mario, di Catone contra Cesare, e d'Ottavio contra Marcantonio, i quali tutti da diverse cagioni stimolati, s'odiarono capitalmente, e si perse-

guitarono sino a morte. Fa l'odio ancora altri moti, come nelle persone bene allevate e gentili verso rozzi, indiscreti, ed incivili, ai quali spesso è astretto l'uomo usar atti, perchè gli rintuzzino la caparbietà, come di calci, d'urti, e di ripulse.

La superbia si piglia in buona, ed in mala parte. La superbia lodevole, cioè quel fasto, e quell' alterezza che ricerca lo stato, fa i moti nobili, e principali, come in quelli che per certo ardente desiderio di grandezza e di onore aspirano all'altezza, ed all'imperio delle cose. E quei nobili che con giudicio, e discretezza sanno usar questi modi veramente riescono compiti in ogni loro affare. La superbia nella mala, e più propria, ed anco più usata parte, fa i moti imperiosi, arroganti, insolenti, che fanno gonfiare le membra, e tener la testa elevata, ma non ferm i, nè con gravità, e dimostrar finalmente in ogni atto sprezzatura, e *contempto* dei consigli altrui, come si legge di Roboamo figliuolo di Salomone, che sprezzando il consiglio dei vecchi, fu scacciato dal regno; di Nabuccodonosor, d'Encelado, di Briareo, e degli altri giganti in Flegra contra Giove.

La vanità fa i gesti fuor di proposito, ma accompagnati con un certo contento, sì che vengono ad avere più del diletto, e dello spensierato, che di terminazione alcuna; però sono levi, sconcertati, sì che muovono a riso, ed incitano a schernirsene ognun che li vede. Il che chiaro si scorge in alcuni galleggiatori e vanagloriosi, che si persuadono che non si miri nè si pensi ad altro, che ai fatti loro sciocchi, insipidi, senza sostanza, odiosi, e propriamente vani. Però sogliono

ne' suoi atti galleggiar sempre, grillare, gongolare, torcersi, dibattersi, pulirsi, millantarsi, come per esempio si veggono fare alcuni, benchè di bassa lega. Leggesi che vanissimo fu Serse re di Persia, e suo padre, poichè si misero ad abbassar poggi, spianar monti, congiunger mari a mari, unir con un ponte Sesto ed Abido città disgiunte; e de' romani Cajo nel disegnar fabbriche impossibili.

Finalmente l'ardire fa i moti animosi, audaci, fieri, ed aridi: però sono svegliati, sciolti, liberi, e privi di timidità, e dappocaggine. Tali potrebbero esprimersi in Abramo quando di notte assalì quelli cinque re, che ne menavano prigioni Loth con la sua famiglia; in Mosè mentre uccide l'egizio, e lo sotterrò nell' arena; in Sansone che con una mascella d'asino uccide mille armati; in David pastore mentre che con la fromba atterra lo smisurato filisteo, e con la spada gli tronca l'orribil teschio. Ed oltre questi si hanno da dimostrare ancora in quei quattro veri esempj di ardire, cioè in Aod giudice, in Jahel donna, in Giuditta vedova, ed in Gedeone; il primo dei quali uccise Eglon re dei Moabiti, l'altra tolse la vita al re Sisara cacciandogli nel capo un chiodo con un martello, la terza uscendo dalla città in mezzo l'esercito nemico uccise Oloferne, portandone il teschio con lei, e l'ultimo con molti armati distrusse i madianiti, uccidendo il re Zeb, ed Oreb con somma felicità e prontezza d'animo; lasciando molti altri che a questi si potrebbero aggiungere, non tanto perchè sarebbe quasi impossibil cosa, quanto perchè sarebbe odiosa ed al lettore, ed a quello che scrive.

CAPITOLO XII.

Dei moti dell' onore, comandamento, nobiltà, magnanimità, liberalità, eccellenza, benignità, discrezione, allegrezza, e pietà.

Gli atti, ovvero gesti dell' onore, sono come donare e ricevere, sedere e stare in luoghi principali, essere dagli altri ammirato, e riverito in loco tra loro principale, come ne' luoghi spaziosi, riservati, ed eminenti, quali sono sedie, tribunali, pulpiti, e simili. Oltre di ciò fa star l'uomo sopra di se, senza muoversi a caso, ma con grandissima considerazione e proposito; fa tener dritta la vita, con la faccia piuttosto alta che bassa; non lascia porre ginocchio sopra ginocchio, nè incrocicchiar le gambe, nè manco tener le mani di dietro, nè starsi a stuzzicar le orecchie, nè far simili altri atti, come nota Giovanni della Casa nel suo *galateo*; ma fa tener le membra lontane fra di loro, come i piedi, e le ginocchia, le braccia con magnificenza distese, e le mani libere, e non ristrette, come chi pone l'una nell' altra, ovvero avviticchia le dita, o incrocicchia le braccia, che sono atti vili, e perciò degni di essere fuggiti da tutte le persone onorate, le quali vogliono avere di più un' aria serena, e piena di venustà, ed uno star con decoro e maestà quando lo stato loro lo ricerca, come ne' papi, imperatori, e simili, che per tutto eglino tengono il primo loco.

Il comandamento fa i moti diversi accomodati alla

qualità della cosa che si impone, come in Nerone quando comanda che si accenda il fuoco per tutta Roma, o che si faccia morir Pietro e Paolo, volgere la faccia e gli occhi severi verso coloro, ai quali accenna la cosa, e comanda. Il più espressivo però, e più usitato atto di comandare è di stringere la mano, stendendo dritto fuori l'indice, ed il braccio ancora dritto verso l'obbediente, e questo è il modo generale del comandare dei principi severi, e delle maestà. S'ha però da considerare che secondo che le imposizioni sono diverse, tanto sono diversi i moti del comandare. Che se di cose piacevoli uno comanda, con faccia allegra e gesti piacevoli e ridenti va rappresentato. Della qual maniera andrebbe Eliogabalo mentre comanda che si apparecchino tavole e conviti alle meretrici di Roma, e fa dar loro denari del pubblico, chiamandole suoi commilitoni; e così quelli che a tavola si fanno servire nelle crapule, come Albino, Vitellio, Lucullo, e simili. Se per il contrario di cosa mesta uno comanda, va pensoso e maninconico con li gesti privi di un certo ardire, come andarebbe rappresentato il vecchio Giacobbe nella carestia, mentre comanda ai figliuoli che vadano in Egitto a comperare il grano; ed in atti più dolenti Abramo quando comanda ad Isacco suo figliuolo, che salga sopra l'altare per fare il sacrificio a Dio. Pieni di maestà debbono poi mostrarsi in Dio quando comandò al padre Adamo che non gustasse del frutto dell'arbore della sapienza del bene e del male. Severi e terribili in Mosè, quando comandò al popolo d'Israello che si distruggesse il vitello, e che i figliuoli di Levi facessero la crudelissima occisione che fecero in quel

popolo; e misericordiosi in Cristo quando comandò che si pascessero tante migliaja di genti di tre pani, e quattro pesci; ed umilmente comanda agli apostoli che si lascino lavare i piedi, ed asciugarli da lui. E così in tutti gli altri s'ha molto bene d'avvertire, affinchè e chi comanda, e chi è comandato abbino i loro debiti moti conformi e corrispondenti; che non istarebbe bene che uno comandasse di una maniera, e l'altro paresse obedire di un' altra.

La nobiltà fa gli atti gentili e cortesi, tuttavia accompagnati da una certa altezza e dignità; tal che si mostrino dilettevoli, ed onorati sì, ma con certo rispetto, grandezza, e severità, con la quale il nobile sempre si dimostra. E però non mai egli si vede muovere le membra, e far gesto alcuno senza occasione, in somma imita sempre quegli atti e moti, che abbiamo detto causarsi dall' onore.

La magnanimità che non è altro che grandezza di animo, fa gli atti arditi, pronti, e forti, accompagnati con nobiltà, grandezza, e maestà. Oltre di ciò fa la faccia svegliata, ed il sembiante magnifico, sicchè a un tempo genera nei riguardanti timore, riverenza, ed amore, e le mani fa essere sempre occupate in effetti degni, generosi, e principali, non ammettendo appresso di se cose vili, nè gesti, gli atti dei quali siano sordidi ed abietti. Ma chi desidera perfettamente sapere gli altri suoi gesti, legga quelli di Alessandro macedone, di Pompeo romano, di Giulio Cesare, di Annibale cartaginese, di Carlo lotaringo, di Matteo Visconti, e di Giacomo Trivulzio, perciò cognominati *Magni*, cioè grandi di animo ed invitti.

La liberalità tutta contraria all'avarizia fa la ciera allegra, gioconda, gli atti degni, sciolti, e non ristretti, le mani libere, e pronte sempre a donare, e far graziosa parte de' suoi beni ad altrui.

L'eccellenza fa gli atti alquanto gravi e considerati, come chinare, porgere, alzar le braccia e le gambe, voltar la faccia ed il corpo sempre a degna ed importante occasione; e così volger la testa accompagnatamente col corpo, in modo che paja tutto a quello che fa con grande considerazione applicato.

La benignità fa la ciera e gli atti piacevoli, clementi, e graziosi, fa volger la faccia verso colui per vile o povero che sia con cui parla, senza sdegno o riputazione, e la fà più presto abbassare che alzare, e così le braccia, le gambe, e le mani con tutto il resto del corpo non si muovono con violenza o impeto alcuno, ma con dolcezza e diletto di chi riguarda. Ella si esprime ancora in questo atto, cioè con le braccia aperte, con i gomiti ai fianchi, e le mani alzate col palmo in fuori, col corpo e la testa chinata alquanto, e piegata più da una parte, sì che pare accompagnar le membra alla qualità delle parole sue clementi.

La discrezione che è la propria modestia nelle cose, fa gli atti soavi, riservati, e saggi, sì come di quelli che discernono il vero dal falso, il bene dal male; per il che non condiscendono agli umori dei particolari, ma temperandoli gli acquietano; talchè sono severi e rigidi contro chi è caparbio, e non vuole appagarsi del dovere; e per il contrario piacevoli e dolci ai buoni, giusti, e ragionevoli uomini. E però

la discrezione fa minacciare uno, accarezzare, ed abbracciare un altro, i quali moti tutti con la ciera vanno accompagnati e regolati, secondo che ricerca il negocio occorrente, come si vede nei principi, e nei giudici, ai quali si rimettono le cause dei privati ond'essere giudicate.

L'allegrezza fa batter le mani insieme, e ridere della maniera, che finge Achille Tazio in Clinia, mentre che Clitofonte gli va per consiglio arso dell'amore che porta a Leucippe. Oltre di ciò fa guardar soave, e far atti spensierati in certo modo, come non saper posar le gambe, o tener le mani a cintola, ma sempre in continuo moto volger la faccia velocemente a colui con chi parla, e seguendo, alzarla e volgerla per fianco sempre piena di riso, e di contento. E tale andrebbe espressa, variando però sempre, nel popolo d'Israello quando è uscito dall'Egitto di servitù. Fa medesimamente l'allegrezza tener le mani aperte, non però volte in giù, perchè denotarebbero mestizia, ma restando il gombito al suo luogo, le fa alzare verso il cielo. In qualunque modo si rappresenti un uomo allegro o in ginocchio, o sedente, o stante, o rivolto, o in qualunque stato egli sia, perciocchè o sia per esempio un imperatore con un signore, o un padre con un figlio, o un marito con la moglie, o un amico con l'altro, o un amante con l'amata che insieme s'allegrino baciandosi l'uno e l'altro, ciascuno si vedrà con le mani aperte, e con l'aria del volto espressa come già abbiamo detto. Così occorrendoci di esprimere questo affetto di allegrezza nella beata Vergine quando fu annunciata dall'Angelo, si rappresenterà in

cotal modo, con le mani aperte, con gli occhi chinati a terra per umiltà, e col colore mischiato di rosso, il qual colore è proprio di tutti gli allegri. E similmente quando ella partorì Gesù, e quando i tre Magi vennero ad adorarlo, dove ella si mostrerà tutta piena di giubilo, mirando il figliuolo come cagione di tanta sua allegrezza, e con atto di maestà il Mago in ginocchione, il quale contemplando fra se la grandezza del fanciullo che adora, per riverenza non osa toccargli i piedi con le mani, dimostrando nel resto quelli che stanno intorno tutti attenti nel mirare l'adorazione del Mago, il qual soggetto principalmente dipinse Gaudenzio in S. Maria della pace in Milano. Nel medesimo modo si dipingerà la stessa Vergine quando ritrovò il figliuolo nel tempio a disputar con dottori; quando egli ascese in cielo con patriarchi e profeti, che da lui erano stati poco innanzi liberati dal limbo; e quando sopra lei discese dal cielo lo Spirito Santo, e sopra gli Apostoli ragunatigli intorno; i quali medesimamente hanno da essere rappresentati tutti colmi di gioja, ed insieme di maraviglia, però in atti diversi. E finalmente quando ella ascese in cielo fra canti e suoni di angeli ad essere coronata dal figliuolo regina dei cieli.

La pietà fa gli occhi lacrimosi, e macilenti, e ridurre i corpi per certa imitazione alle medesime passioni di chi è afflitto: sicchè il pietoso viene a concepire i medesimi affetti, e compartire col povero e dolente. Gli fa ancora donare soccorso ed ajutare, umiliandosi in tutti i modi senza alcuna superbia ed alte-

rezza, come si legge di Agesilao (1); di Antonino imperatore cognominato Pio; di Ludovico santo re di Francia; di Giuseppe verso i suoi fratelli in Egitto; di Elisèo profeta quando suscitò il fanciullo; di Giobbe; di Tobia vecchio mentre seppellisce i morti; di Abramo che per arte si aveva tolto a dar magnare a' poveri, ed a' viandanti; e di Agar vedendo il figliuolo patire per il mancamento dell'acqua, e di altri infiniti, de' quali ne sono colme le sacre carte. Ma fra quanti furon mai, esempio chiarissimo di pietà è stato Cristo verso il genere umano, e verso lui le Marie, Giovanni, e la Madre di esso Redentore. E questo credo dovrà bastare per la regola generale dei moti, poichè da quelli dei quali in particolare si è detto, si può cavare la regola ed il metodo di esprimere tutti gli altri, imitando sempre, secondo gli avvertimenti dati, l'esempio del naturale, il quale per più certa e perfetta cognizione di queste cose in ogni modo è necessario considerare, e bene intendere, siccome guida e scorta sicura che egli è di quanto può fare il pittore.

(1) Re di Sparta, e II di questo nome. Fu dagli efori condannato ad una multa, perchè troppo si attraeva con le sue virtù l'affetto del popolo. Non permise mai che gli si alzassero statue o trofei " le mie azioni, diceva egli, saranno i miei monumenti, se lo meritano „. *Senofonte*, *Plutarco*, *Diodoro Siculo*, e *Cornelio Nepote* scrissero la sua vita.

CAPITOLO XIII.

Dei moti della vaghezza, grazia, venustà, leggiadrìa, gentilezza, cortesìa, lusinghe, blandizie, adulazione, amorevolezza, abbracciamento, bacio, lascivia, disonestà, festa, pompa, canto, ballo, giuoco, allegrezza, tranquillità, diletto, solazzo, e dolcezza.

La vaghezza che altro non è che un desiderio, ed una brama di cosa che diletta, fa gli atti ammirativi, stupidi, e contemplanti le cose che si veggono, come d'un vano che stia pavoneggiando se stesso con mille balzi, inchini, movimenti, e grilli; o d'un altro che vagheggi la sua innamorata, stando in mille modi ed atti a rimirare e contemplare tutte le sue parti, sin che i vicini accorgendosene se ne ridano; o generalmente di qualunque altra persona, che secondo il gusto che precede di alcuna cosa che fa, dimena la testa, come suole un pittore quando considera, e vagheggia una sua pittura.

La grazia fa chinar l'uomo a tutte le cose che gli si rappresentano innanzi per bisogno, con garbo, e gesti dilettevoli, e delicati. Oltre di ciò fa accettar doni con allegra fronte, premiar volontieri, donar con maestà, ringraziar benignamente, e con dolci maniere ottenere tutto ciò che brama e vuole. Insomma non altrimenti si rappresenta il grazioso, che le compagne di Venere, perciò dette Grazie. Fa di più ricevere con mille vezzi, delizie, e grate accoglienze le genti in casa sua; e finalmente tutti gli effetti che si possono fare nel miglior

modo, saranno detti graziosi, siccome i contrarj disgraziati.

La venustà fa gli atti avvenenti, gentili, graziosi, e belli, siccome quella che non può essere senza la bellezza del corpo, e la grazia degli atti; però cotali atti solamente si dimostrano nei corpi belli perfettamente. Onde ne vengono detti venusti, cioè compiti di forma e moto; sì che sono parimenti anch' eglino molto atti a conseguir ciò che vogliono, e massime per prieghi come Ester, e per lusinghe come Tamar, e per comandamento ancora come Venere da Marte, ond' egli dice

Tu sola questa man puoi disarmare.

La leggiadrìa fa gli atti vaghi, ed agili, mescolati di grazia, e però in tutte le cose sono desiderati, siccome quelli che generano ammirazione, e sono il proprio ornamento delle cose, facendo comparire il leggiadro giovane, o verginella nel più grazioso abito, e meglio concertato che si possa, così per sua convenienza, come per diletto dell' occhio, che solo delle bellezze e cose ben fatte si appaga. Però questi moti leggiadri difficilmente possono risplendere in un corpo brutto e scomposto.

La gentilezza fa gli atti graziosi, cortesi, nobili, e virtuosi; imperocchè, come dice il Boccaccio, dalla virtù venne prima la gentilezza nel mondo; e però in un cuore villano non può stare, benchè nato sia nobile, ricco e possente; perchè, come soggiunge il medesimo, tutte le cose si lasciano in eredità, eccetto la virtù, la sanità, e la gentilezza. Per il che tanto si

può chiamare, e tener gentile uno, quanto esercita la gentilezza con gli atti, con le parole, e con fatti.

La cortesìa fa gli atti benigni, umani, liberali, destri, e moderati; fa la faccia gioconda e serena. Però veggiamo che questi cortesi di se invaghiscono chiunque li pratica, e li legano con sì stretti nodi, che non se ne possono giammai disciorre, nè far cosa alla presenza loro, che men che onestà sia, e lodevole.

Le lusinghe fanno con finte e false accoglienze, per indur altri al suo volere, gettar le braccia al collo, parlare a un tempo e con la bocca e con le mani, muovere secondo il senso il capo, il collo, le gambe, le braccia, le mani, ed il resto del corpo, acciocchè meglio si possa imprimere nel lusingato ciò che si vuole, e tirare all' intento ovvero disegno. Fa che si tocchino ancora, e stringano le mani, secondo l'impeto delle impressioni, e si basci secondo lo stato di colui che si lusinga, per indurlo e persuaderlo più facilmente, e si mostri variatamente la faccia or allegra, ed ora mesta, or tra l'uno e l'altro, e ben sovente anco vergognosa, secondo che ricerca l'orditura dell' inganno.

Le blandizie sono proprio carezze con lusinghe che si fanno con cenni, scherzi, tocchi, giuochi, pizzichi, e gesti di mano e di corpo, quali si vedono nelle danze. Il che non si fa senza grandissima passione degl' impaniati, perciocchè come le signore ne sono fatte accorte, li levano in alto, e dopo fangli fare il salto della lumaca.

L'adulazione per essere proprio una pittura di gesti finti, che va dietro imitando i naturali, non per così farli, ma per servirsene ai suoi effetti, e commodi, fa i gesti tutti finti, falsi, e simulati, come di

chi fa professione d'imitare i gesti, atti, e parole dei suoi maggiori, e non tralignare in cosa alcuna da loro, ma tutto però fa senza una minima scintilla di virtù, ma solamente con lo scopo del proprio utile, ed interesse. Fa inoltre onorare, riverire, e lodare colui, da cui si attende utilità, ed onore, ingerendosi con lui a poco a poco, e prendendone confidanza e sicurtà sotto color di osservanza, e di affezione, la quale tantosto si dilegua, come l'amico cade di suo stato, ed è abbandonato dalla fortuna, volgendogli insieme con essa fortuna le spalle, come racconta Luciano di un adulatore del ricchissimo Timone, quando da una somma felicità cadde in così estrema miseria, che per sostener la vita gli convenne lavorar la terra: al qual proposito leggiadramente disse l'Ariosto, ragionando del re de' mori abbandonato da' suoi più forti guerrieri,

Se poi si cangia in tristo il lieto stato,
Volta la turba adulatrice il piede.

L'amorevolezza fa gli atti puri, sinceri, e pieni di bontà, come gettar di braccia al collo, baciare, stringere di mani, risi, inchini, accoglienze, e simili, che si hanno parte da rappresentare, come nella visitazione di Elisabetta e Maria Vergine; e talvolta vi si ha d'accompagnare un pianto allegro e tenero, come in Giuseppe quando si diede dopo tanti accoglimenti e carezze a conoscere in Egitto agli undici fratelli, gettando al collo di Beniamino le braccia, con mille basci, ed atti di tenerezza, e di amore. E così si ricerca in tutti, tra quali per natura, o per elezione sia amore, come tra due amici, tra parenti, tra marito e moglie, tra

padre e figliuolo, tra figliuolo e madre, e tra amante ed amata.

L'abbracciamento è di molte maniere. Fassi per onestà, per forza, e per lascivia. Per onestà negl' incontri degli amici, e dei parenti, ed in questi si osserva certo modo, ed ordine. Imperocchè secondo lo stato ed il grido delle genti diversamente si ha da venire ad abbracciamento, come per cagion di esempio, tra maggiore e minore, quello abbraccerà la parte superiore, e questo l'inferiore, come benissimo avvertì l'esquisitissimo Ariosto nel canto XVIII° in Norandino e Grifone, dicendo

Grifon, vedendo il re fatto benigno
Venirgli per gittar le braccia al collo,
Lasciò la spada e l'animo maligno,
E sotto l'anche ed umile abbracciollo.

Ed in altro loco nel canto XXIV°

E l'abbracciaro ove il maggior s'abbraccia,
Col capo nudo, e col ginocchio chino.

Però in questi abbracciamenti bisogna molto bene avvertire di osservare il decoro. Gli abbracciamenti di forza sono de' lottatori, e simili, come leggesi di Ercole, che strettamente abbracciando Anteo per li lombi, tanto lo tenne stringendolo sopra il suo petto, che a viva forza traendogli lo spirito dal corpo lo privò di vita. E quì si ha d'avvertire in descrivere una lotta, di non fare che uno tenga stretto l'altro in modo, ch'egli non potendosi verisimilmente liberare, se ne liberi; o che uno patisca, e mostri non potersi difendere, dove per ragione dell' oppressione non può patire, nè star sotto. E tanto basti per avvertenza del tutto. Ecci un

altro abbracciamento di forza senza resistenza dell'altro, come quando i romani rapirono le donne sabine, e Plutone involò Proserpina, ne' quali si hanno a mostrare gli atti violenti, forti, agitati in chi contrastando rapisce, e nei rapiti secondo l'ardire e l'animo loro, in chi più ed in chi meno, gli atti disperati, difensivi, dilatati, lacrimosi, ed in tali anco paurosi. Gli abbracciamenti lascivi sono anch' eglino di molti modi, e si hanno da rappresentare sempre con questa avvertenza, che le mani come stromenti di essi vengano a terminare nelle più morbide parti del corpo, come alle orecchie, ai labbri, alle guancie, alla gola, ed altri luoghi che per onestà si debbono tacere. Che chi le terminasse, abbracciando in altre parti, come sarebbe ai gomiti, agli stinchi, ai ginocchi, alle spalle, e simili, farebbe cosa inetta, e degna di riprensione, per non vi esser diletto alcuno. E ricordo che in questa parte il pittore vi consideri diligentemente, ed avvertisca ancora che io non li lodo, che li esprima troppo apparenti, per modestia ed onestà. Vogliono poi gli abbracciamenti essere amorevoli, dolci, umani, accompagnati da dolci sguardi. E questi avendosi sempre per il giro del braccio a toccar con le mani nei luoghi detti, diversamente si hanno da rappresentare. Ma del modo con che s'abbino da rappresentare, non occorre a darne quivi regola: pur troppo ciascuno da natura ne ha cognizione, onde per se stesso può senza precetti altrui intendere, come acconciamente esprimerli col pennello. Dirò ben questo, che si ha d'aver l'occhio sempre al sito in che gli abbracciati si trovano. Imperocchè di uno modo s'abbraccia stando in piedi, di un

altro stando distesi, e di un altro stando assisi. Si ha d' aver riguardo anco alla volontà di tutti due se è scambievole. Perchè se l'uno non consente, in vece di abbracciare ha da offendere, aprir le braccia, graffiare, gridare, mordere, far cotali altri atti, i quali si hanno da esprimer sempre, secondo che si legge nell' istorie, che si voglion fare. E così in un modo si rappresenterà Cleopatra con Marcantonio; le figlie con suo padre Loth; Mirra col padre; Febo con Leucotoe; Fedra con Ippolito: ed altrimenti la moglie di Putifar con Giuseppe; Tereo con Filomena; Tarquinio superbo con Lucrezia romana; e molti altri che diversamente abbracciarono or per viva forza, ed ora per amore.

Il bascio parimenti fa diversamente fare i gesti ai corpi secondo le diverse occorrenze. Che se si bascia un morto, come di un figliuolo, fa i moti dolenti, disperati, e lagrimosi, come stringere, dibattersi, graffiarsi, alzar le mani, allargar le braccia, chinarsi, dimenarsi, torcersi, stringer le mani, scuotersi, svenire, voltar gli occhi, gridare e simili, come agevolmente si può vedere tutto dì dal naturale. Se si bacia in segno di amore, e per modo di accoglienza amici o parenti, si baciano scambievolmente le gote. Ma se per riverenza un minore bacia un maggiore, or le bacia le mani come ai signori, ora panni, ed ora i piedi come al papa, ed ora il ginocchio come all'imperatore; e così ora fanno gesti di riverenza, or d'allegrezza, e cortesìa. Se si bacia lascivamente ne risultano moti lascivi, come abbracciamenti, scherzi, risi, volger di occhi, e simili.

La lascivia fa gli atti secondo il suo nome, e tutto il fine della lascivia in somma è il far gli atti che conducano finalmente a sbramare quelle disoneste voglie, che con l'istesse bestie ci sono communi. Gli atti infiniti di lascivia che si potrebbono quivi raccontare, o almeno accennare, per istruzione ed avvertimento del pittore, ho giudicato che sia meglio tralasciare, non potendo essere che in così fatto ragionamento non venga a dirsi alcuna cosa oscena, e che possa contaminare i buoni costumi.

La disonestà fa gli atti sporchi, nefandi, vergognosi, infami, che in niun loco nè tempo devono usarsi, dei quali per essere solamente dimostrazioni di membra più vergognose, ed effetti più disonesti, per cui Iddio mandò fuoco dal cielo, che uomini e case arse e distrusse, ed ebbe tempo a pena Loth a fuggire, ma la moglie rimase, io non ne dirò altro.

La festa produce atti distinti, e particolari, onde leggiamo, che a Roma i sacerdoti salii saltavano in onore di Marte, e d'indi ne avevano il nome; ed alcuni degl' indj sin che il sole gisse all'occaso ballavano; ed il popolo d' Israello facendo festa intorno al vitello d'oro, che adorarono un tempo per suo nume ed idolo, ballavano giuocando, mangiavano, e sonavano diversi stromenti; e noi cristiani dovriamo avere moti queti e devoti, coi quali lodassimo, e ringraziassimo umilmente, e con tutto l'affetto del cuore il Signore dei benefizj ricevuti. Nelle feste d'Imeneo Dio delle nozze e dei matrimonj, si fanno moti ed atti come di conviti, scherzi, suoni, danze, giuochi, baci, e simili, secondo l'usanza, e rito dei popoli: percioc-

chè il tedesco abbraccia, il francese bacia, l'italiano salta e tocca, e lo spagnuolo passeggia ragionando d'amore. Basta, qualunque sia l'atto, dove si festeggi non ha da contenere in se alcuna melancolìa, o apparenza di uomo grave e pensieroso; ma vuole essere colmo di giubilo, e di allegrezza. Sonoci ancora altri moti di festa come in coloro che si allegrano per qualche buona nuova di felice successo, o di vittoria, o d'altro, nelle quali occorrenze i moti si rappresentano or più festanti ed allegri, ed or meno, secondo l'importanza della buona avventura.

La pompa fa gli atti splendidi, altieri, maestosi, colmi di superbia e di fasto, come di chi essendo meglio ornato degli altri, si dimostra in atto bravo e principale.

Il canto, secondo le voci o più gravi o più acute, fa i moti or più veementi, or più sedati. Imperocchè si vede che il musico ora gonfia le mascelle, ora le dilata, e quando le ristringe, talvolta spunta in fuori le labbra, bene spesso volge gli occhi lascivamente, e talora affisa il guardo intentamente, ora s'infiamma la faccia, ed ora no. La qual diversità di moti non solamente è cagionata dalla varietà dei tuoni delle voci, ma anco dalla diversità delle disposizioni di coloro che cantano, i quali secondo che hanno gli organi meglio disposti, cantano chi facilmente, e chi con fatica. Si hanno anco da considerare i moti di coloro che sentono, i quali ora si muovono a furore, e ad impeto, come si legge di Alessandro il grande al suono frigio di quel suo musico, con che egli maravigliosamente si accendeva alla battaglia, ora a

melancolìa, ora ad allegrezza, ora a continenza, ed ora ad altri affetti, come si trova scritto essere stato appresso agli antichi. Per il che anco avevano a ciascuno affetto accomodata particolarmente una sorta di musica. Ed in ciò, perchè veggio molti essere incorsi in errore, non voglio restar d' avvertire, che dipingendo alcuno che suoni stromento da fiato, come angeli, non si dipinga in atto che non paja gonfiar più le mascelle, come se non dasse allo strumento alcun fiato, ma veggasi in atto che rappresenti ciò che fa, come bene osservò Michelangelo nel suo giudicio negli angeli che suonano le trombe; ed Andrea Mantegna nelle sue, per così dire, baccanarie in colui che suona due cornamuse, e nei tritoni che suonano le buccine, le quali vengono fuori in istampa. Che pur dovriano costoro o aver letto, o udito raccontare da altri, che Minerva appunto per essersi una volta veduta con le mascelle gonfie suonando la cornetta, vergognatasene la gettò via; ed il giovane Alcibiade suonando un piffero, o che che si fosse, vedendo Socrate, che toltolo a suonare gonfiava le mascelle, e tutto si contraffaceva, nascondendo gli occhi, e corrugando le ciglia, parimenti lo gettò via.

Il danzare si può dire di tante sorte, quante sono nazioni e popoli al mondo, e per conseguenza causa distinti e differenti moti: imperocchè il tedesco salta, ed abbraccia in diverse maniere; il francese bacia, getta le braccia al collo, e tiensi braccio a braccio; il savojardo s' inchina al suono lascivamente, fa riverenza, e dopo salta ora forte, ora piano, e poi s'abbraccia, ed abbracciato insieme salta; lo spagnuolo

passeggia con gravità mano a mano ragionando d'amore; il fiammingo danza parte a ruota, e parte a salti di schiena; e l'italiano quasi istrionicamente salta con sforzi, storcimenti, lanciar di gambe, con levarsi in alto, affrettare i passi e rallentarli, ha sue ricercate di cinque passi, di sette, di nove, di dodici, e di quindici, le quali va accomodando al suono o largo, o stretto, o grave, o acuto, tuttavia con atti vezzosi, come sguardi, portamenti di vita, inchini, riverenze, ed altre simili esche e fomenti d'amore. Non mancano altri atti soliti a vedersi nelle danze, ne' quali la gagliardezza, prestezza, sveltezza, ed istrionica si dimostra, come in coloro i quali si rappresentano con armi in mano, e vanno in giro saltando con maestria, vibrando l'armi ad usanza moresca in atti diversi, di ripari, e simili, tutto accomodando sempre a diversi suoni di cimbalo, o d'altro stromento che si adopri. Altri con sonagli ai talloni, con incredibile destrezza senza atti istrionici fanno tutte le forze, gesti, e movimenti, che si possa far del corpo, che ai risguardanti non avvezzi nè esercitati in cotal palestra, pare spettacolo miracoloso.

Il giuoco causa anch' egli diversi gesti ed atti, come appresso gli antichi romani nei giuochi, o piuttosto nelle tragedie dei gladiatori, ed a giorni nostri si vede negli schermitori. E questi debbono essere necessariamente dal buon pittore intesi, acciò che nel rappresentare tali giuochi, ovvero un abbattimento, un duello, una giornata, sappia con ragione, e con vivezza esprimere gli atti offensivi, e difensivi di forza e destrezza, eleggendo i più proprj, forti, e manco deboli degli altri, per non fare a guisa d'alcuni una bat-

taglia, come a dire di soldati sonnacchiosi, senza alcuna furia; o per esempio un Caino che uccida Abele con una debolezza, con che verisimilmente non gli possa dar morte. Simili a questi sono gli atti della lotta, delle pugna, delle coste, delle canne, del cavallo, e simili altri giuochi, ne' quali si hanno a vedere i giuocatori ansare e sudare, e con diverse azioni essere fra loro diversi, con atti forti, terribili, e fieri. Sonovi atti del giuoco ozioso, come delle carte, dei dadi, tavoliere, ed altri, ne' quali secondo il successo e la fortuna del giuoco, che ivi con maggior velocità par che aggiri e raggiri la sua ruota, si veggono nei giuocatori moti ed atti di dubbio, d'allegrezza, di furore, di timore, d'impeto, di disperazione, di tristezza, ed alle volte di morte. Molte altre cose potrei dire de' giuochi, e conseguentemente de' suoi diversi atti, perchè ho bene io letto come ed in quali atti esprimessero gli antichi greci e romani diversamente, oltre gli altri che sono infiniti, i giuochi olimpici, pitii, nemei, ginnici, funerali, pirrici, scenici, lupercali, circensi, saturnali, ed equirj; come esprimessero i giuochi della palestra, della palla, dei dadi, degli scacchi, con i giuochi di Neottolemo figliuolo di Achille. Ma ciò sarebbe opera troppo lunga, e troppo lontano ci distoglierebbe dal nostro primo e principal proposto. Però basterà di tanto averne detto per ora.

L'allegrezza fa i moti suoi, quali abbiamo detto di sopra della festa; fuor che quand' ella nasce da piacere lascivo, produce atti in maggior numero e veemenza.

La tranquillità fa parimente gli atti colmi di gioja

e di allegrezza, secondo l'ottenuto desiderio; e però con un sembiante di quiete, di pace, e di giubilo moderato.

Il diletto fa accompagnare le membra al gusto che prende l'animo di qualunque cosa che gli gradisca e piaccia, così buona come mala. Per il che vediamo quelli che prendono piacere e diletto della pratica e conversazione delle donne a guisa di Sardanapali, essergli sempre ai fianchi con atti lascivi, vezzosi, e petulanti; quelli cui piacciono gli omicidj essere sempre crudi, fieri, e minacciosi in atto, con occhi colmi di sdegno, e mani pronte al ferro; quelli che hanno gusto di religione raggirarsi buona parte delle ore dietro ai tempj in gesti pacifici, quieti, ed anco melancolici. E così discorrendo in ciascheduno si veggono espressamente distinti atti esteriori conformi al suo gusto, ed inclinazione. Il che prudentemente avvisando Ulisse uomo sagacissimo fra tutti i greci, s'immaginò il modo di scuoprire Achille, quantunque in vista, ed in abito di donzella, fra le figliuole di Licomede, appresentandogli la spada con lo scudo, de' quali immantinente il giovanetto d'animo guerriero, e nato alle armi, uno imbracciò, e l'altro impugnò con maravigliosa destrezza.

Il solazzo fa gli atti in due modi, secondo che egli si prende o per proprio piacere, o per scherno altrui. Per proprio piacere si scherza, e con dolci abbattimenti si sottopone or l'uno or l'altro, o piacevolmente si motteggia. Il che non si rappresenta mai perfettamente se non da coloro che sono conformi di volere. Per scherno si fanno atti sconci, e da giuocolare, co-

me torcere di naso, di bocca, e di occhi, tirar di panni, tinger di faccia, sputare in viso, come fecero i giudei a Cristo; versar d'acqua in testa, come si legge di Xantippo a Socrate, ridere, e come per proverbio si dice, far le fiche, ed altre simili beffe e truffe, nelle quali, come indegne d'uomo nobile e bene allevato, si esercitano solamente pazzi, buffoni, giocolari, ubbriachi, parasiti, ed altre genti infami di questa bussola.

La dolcezza finalmente, per così raddolcire e scemare in parte la noja della lunghezza di questo capitolo, fa restar le membra lasse, afflitte, languide, non pur senza vigore, ma quasi come prive di senso, e di spirito.

CAPITOLO XIV.

Dei moti della prudenza, astuzia, malizia, accorgimento, gherminella, furto, onestà, modestia, quiete, ed esercizio.

La prudenza induce negli uomini atti gravi, raccolti, e contegnosi, diversamente però, secondo le diverse arti, ed azioni nelle quali ella si esercita, accomodando a ciascuno il più atto e conveniente, sì che ella chiaramente viene a risplendere, e farsi conoscere nel prudente; che se inconveniente fosse, sarebbe atto d'ignoranza, della quale tutti gli atti sono contrarj a quelli

della prudenza, che tutti sono nei prudenti, come oratori, teologi, filosofi, profeti, e simili, gravi, ritirati, e pieni di maestà. Per il che non si veggono gettar le braccia, nè in piedi, nè assisi, nè le gambe or quà or là come gl' istrioni, nè far forza di vita come i lottatori, nè manco ridere dissolutamente, o torcersi la vita come ninfe, o fare altri simili gesti ed atti tutti contrarj alle professioni loro; ma vogliono con certa temperata severità di fronte e gravità tener tavole e libri, ponendo alcuna volta in segno di contemplazione le mani nelle barbe, che con destrezza siano schermigliate, come assai usò di far Polidoro nei sacerdoti, e savj antichi, e Michelangelo giudiciosissimo, e molto avveduto in questa parte, come in tutte le altre, nel suo mirabile Mosè alla sepoltura di Papa Giulio II in Roma a S. Pietro *in vincula*; e parimenti nel vôlto della cappella dove fece il giudicio in Vaticano, nei profeti, ai quali pose così la destra mano involta nella barba, con maggior gravità però in Geremia: benchè superfluo mi pare andar raccogliendo, ed annoverando tutte le figure, nelle quali egli abbia espressi atti di gravità e prudenza, poichè in tutte lo ha fatto, ed osservato sempre. Il simile si vede ancora avere osservato Raffaello d'Urbino nel Vaticano in quella grandissima istoria dove accorda la teologia con la filosofia, dove così bene si veggono le differenze degli atti prudenti più e meno gravi, che veramente si può per quelle discernere senz' altro gesto il matematico, il filosofo, il teologo, e gli altri che vi concorrono; cosa veramente divina. Tuttavia gli altri gesti ancora della prudenza nelle altre arti sono più

conformi, e convenienti, come ne' coltellatori, i più fieri, forti, arditi, e pronti alle offese e difese; negl' istrioni, i più volubili, leggieri, vaghi, e snelli; nei principi, i più nobili, onorati, ed eletti dal senno, e dalla maestà; e finalmente in tutti gli altri secondo che più loro si conviene.

L'astuzia fa gli atti maliziosi, accorti, scaltriti, e sagaci, come in tutte le operazioni che si fanno, mostrar certo garbo e grazia più che altrui ordinariamente non faccia, condendo l'atto con tutti quei modi che lo possa ridurre all' estremo della perfezione, tal che niuno possa fare, nè pure imaginare più. Dal che veggiamo questi astuti non soprabbondare in alcun gesto di niente, ed in ogni cosa essere rimessi, forbiti, gentili, ed oltra modo pieni di considerazione, e di arte: sì che non mai molto ridono, o stanno melanconici; ma stando così tra l'uno e l'altro, nel tutto negoziano felicemente, non altrimenti che fra greci si dica essere stato Ulisse, di cui scrivono alcuni che fu anco come d'animo, così di sembiante acuto e sagace. Onde benissimo fece quel pittore a rappresentare in lui la dissimulazione sicurissima scorta dell' astuzia.

La malizia fa gli atti pieni di frodi, e falsità, mirar fiso, ed intento negli occhi altrui cautamente, e presto, ed in guisa di volere per quelli spiare gl' intimi secreti, e gl' interni affetti di colui; acciocchè secondando poi quelli, ed accomodandogli ogni sua parola ed atto, possa ottenere in qualche modo ciò che desidera. E di questa maniera sono parasiti, e tutti quelli che vivono della roba altrui, la quale con simili modi tutta volta che ben fatto gli viene, con varie tempere

ed invenzioni di nascosto togliono, osservando diligentissimamente ogni momento ed ora di tempo, e con quello sagacemente secondo le occorrenze consigliandosi.

L'accorgimento fa gli atti savj, rimessi, ed alle volte dubbiosi, come di chi dissimula una cosa antiveduta alla presenza di servitori, ed altrimenti ancora li fa mostrare in modo, che gli dà a credere che egli sa il secreto loro ed intento; per il che bene spesso vergognati, da se stessi pigliano partito, o sono castigati secondo occorre. Tali sono molti principi verso i suoi cortigiani, che stanno su i tratti d'antivedere, sapere, e dissimulare i loro intenti; per il che o a caso, o ad arte, spesso ne traggono di maravigliosi frutti, per via dello scemare, accrescere, rimettere, ed intendere i moti.

La gherminella fa gli atti cauti, sagaci, maliziosi, e colmi di ghiottonerie finte, ed inganni, come appunto fanno in ogni loro negozio i barattieri, ruffiani, istrioni, giuocolari, meretrici, e tali sorte d'uomini, i quali ad altro mai non intendono, nè si occupano mai in altro, che in rubare, tragittare, dare, e parlare tutti a un tempo e con le mani e con la lingua, con mille avvolgimenti di gesti, e girandole di parole. Oltre di ciò hanno in un tratto l'occhio dolce, fermo, fiero, e pronto ad ogni inganno ed occasione che intervenghi. Ed ancora si veggono mesti ed allegri a un punto, e mille altri simili gesti dimostrano, che ognuno può benissimo avvertire d'ogni ora, purchè vi voglia por mente; massime alle cortigiane, mentre che fingendo le travagliate mostrano di essere state affrontate e rubate, ovvero di essere martellate di gelosìa, o

fingendosi festanti ed allegre, con vezzi e scherzi appuntano, e rubano i semplici, e mal' accorti amanti.

Il furto fa l'occhio aperto e pronto a tutte le cose, le mani libere, e sempre leste ad eseguir ciò che si disegna, e si pensa, e mirare altrove alla presenza delle genti, quasi in atto che per modestia non si ardisca affisár gli occhi in altrui. Fa di più gli atti vili, e paurosi; fa evidentissimamente cangiare il colore in faccia, sì che molti per ciò sono scoperti, e riconosciuti per ladri. Per il contrario anco fa gli atti terribili, omicidiali, insolenti, e fieri; fagli presti, leggieri, e spediti ad eseguire tutte le cose, come si legge di quelli di Cham nel rubare la preda di Gerico, di Antolio figliuolo di Mercurio; di Caco mentre abitava nel colle Aventino, di Simone, e d'Eliodoro nel tempio di Gerusalemme calpestato dal cavallo dell' angelo.

L'onestà fa gli atti graziosi, umili, e modesti, come mirar con rispetto altrui, non scuoprirsi panno intorno, anzi con più accorto modo che si può le parti vergognose, come mammelle, gambe, spalle ricuoprirsi, non fare atto lascivo, laido, insolente, ma star sempre raccolto, e tutto intento a' fatti suoi, ed occuparsi se non in oneste cose, come fanno le gentili, ben nate, e virtuose donne, ed uomini ancora. Sicchè è tenuto il pittore a rappresentare con tali gesti, che non abbiano pur ombra di sfacciataggine, lussuria, ed insolenza, quando gli occorrerà in qualche istoria a dipingere Sulpizia, e Virginia romana; Maria sorella di Mosè quando con le altre vergini ebree dolcemente si sta cantando, e lodando Iddio per la ricuperata libertà del popolo d'Israele; tutte le vergini, e martiri; e so-

pra le altre la gloriosa Madre di nostro Signore, la quale alle volte da alcuni goffi, ed inconsiderati si dipinge con gesti, ed abiti lascivi, guardando a quelli che la mirano, siccome usano di fare nelle altre vergini ancora: errore a mio giudicio notabile, e degno di grandissima riprensione, perchè quelle vogliono chinar gli occhi verso terra con grandissima onestà e verecondia. E ne' maschi bene spesso si debbe anco rappresentare, e far risplendere questa onestà, come nell'antico Giuseppe ebreo, nei nostri Santi, e massime in S. Giovanni evangelista, che non fu men chiaro, ed illustre per questa virtù, che egli si fosse bello e caro a Cristo, fonte e maestro dell' istessa onestà.

La modestia fa gli atti discreti, temperati, mediocri, e costumati, come non mostrare in alcun loco, tempo, ed occasione, affetto e passione d'animo. Però non entra in gesti terribili, nè anco paurosi, nè severi, nè troppo piacevoli, ma si sta nei rimessi, e mediocri. E tali si veggono sempre circospetti, ed aggraziati, con una certa equanimità da pochi posseduta, che perciò li rende appresso gli altri più onorati, e cari; siccome per il contrario gl' immoderati sono appresso tutti dispregiati, ed odiosi.

La quiete fa i moti pacifici, e tranquilli, dall' altra parte fagli anco oziosi, e maninconici in que' tali, che non s' impaniano mai in cosa alcuna, nè hanno ardire di mettersi alla pratiche, e commerci delle genti, ma si stanno da se medesimi ritirati, solitarj, oziosi, e melancolici a guisa di sasso, o talpa. I primi moti sono come inchini, orazioni, elemosine, e simili, che usano i buoni religiosi, i secolari cattolici nemici degli stre-

piti e romori, ed anco gli studiosi, che ritiratisi lontano dal vulgo, in onesta solitudine fanno professione di virtù, e di sapienza.

L'esercizio fa gli atti e gesti diversi, secondo la diversità degli esercizj. E quanto sono diverse le menti, e le intenzioni degli agenti, altrettanto sono anco gli atti e moti, diversi parimenti e differenti tra loro. Per il che Mercurio padre ed autore di tutti gli esercizj si finge dai poeti essere messaggiero degli Dei, non per altro che perchè egli è atto a partecipare, e conseguire tutte le loro particolarità col suo esercizio, e movimento. Generalmente questi moti sono arguti, frequenti, pazienti, presti, accurati, diligenti, ma in particolare negli studiosi, ed amatori delle lettere, e della pittura vogliono essere frequentati, pratici, assistenti, quieti, diligenti, e senza strepito; nei musici e suonatori, secondo la maniera del canto, e del suono, gonfi, torti, lascivi, gravi, atti d'inalzarsi, dimenarsi, e di affrettarsi, secondo i varj tuoni, e concenti dell'armonia corporale; negli scultori, e tutti gli altri professori d'arte che si esercitano con fatica, più e meno faticosi, rappresentandovi sempre atti di caldo, e di sudore. Dal che se ne fa una conseguenza oltre molte altre ragioni, che queste arti siano di minore stima e pregio delle altre, ricercandosi nell'esercizio loro fatica di corpo, tutto che però tra loro sia più nobile, ed eccellente essa scultura, siccome quella che accostandosi vicinissimo alla pittura, con lei insieme va imitando le cose naturali. Nel qual modo va discorrendo, ed argomentando Leonardo Vinci in un suo libro letto da me questi anni passati, ch'egli scrisse di

mano stanca ai prieghi di Ludovico Sforza duca di Milano, in determinazione di questa questione se è più nobile la pittura o la scultura; dicendo che quanto più un'arte porta seco fatica di corpo, e sudore, tanto più è vile, e men pregiata. Però che tal' arte non è manco soggetta alle materie grosse, che alle sottili, cioè alle immaginazioni della mente, le quali non possono in maniera alcuna essere espresse, dove vi è interrompimento di cosa a loro contraria. Il che si vede chiaramente essere nella scultura, dove v' interviene marmo, ferro, ed altre simili materie di fatica di corpo, e strepito, tutte cose nemiche dello studio, il quale non può mai tanto mettervisi, ed applicarvisi, che tuttavia però per questa cagione grandemente non s' interrompa, e l'opera non riesca in gran parte men bella e perfetta di quello, che l' artefice avanti che dasse di piglio allo scalpello s'aveva nella sua idea concetto, ed immaginato. Tal che non si può in verun modo negare che quest'arte della scultura, per essere il proprio intrico di sassi, fatiche, e simili incomodi; e conseguentemente essendo nemica all' immaginazione e contemplazione, di eccellenza e di pregio non ceda alla pittura, la quale per il contrario è arte lontana dalle fatiche, dagli strepiti, e dalle materie grosse. Il che appunto è proprio delle arti, e scienze liberali. Però ella fra tutte le altre è molto più atta ad esprimere in figura tutte le cose immaginate, per mirabili che siano nell' idea. Perchè il pittore può ritirarsi in loco quieto e rimoto da tutti gli strepiti, che lo possono distornare, ed interrompere, ed ivi in quella solitudine e quiete, con lo stile sottilissimo, ovvero con

la penna andar tacitamente esprimendo quanto ha concetto nella mente, e dargli felice compimento, senza che il difetto della materia lo impedisca.

E perchè la plastica sorella della pittura, come affermano gli antichi, siccome arte di manco strepito e fatica di lavorar di sassi, fu dalla scultura eletta per madre, acciocchè ella nelle sue opere gli fosse esempio, e guida, servendola dei suoi modelli di terra, come più propinqua all' immaginazione, i quali poi andasse misurando col compasso, e per questa via venisse ad introdurre nel marmo figure d' uomini, di cavalli, e ciò che volesse; di quì per concluderla si può anco inferire, che la scultura non è altro che una imitazione fatiçosa della plastica, ed una pratica d'intagliar marmi con diligenza, e lunghezza di tempo, e che tanto più ella s'innalza, e fassi perfetta, quanto più s' accosta alla plastica, la quale perciò che non ha in se manco di disegno, composizione di muscoli, e circoscrizione che abbia la pittura, è tenuta sua sorella, sicchè ne seguita che la pittura viene ad essere zia della scultura, e sorella della plastica, della quale perchè io sempre molto mi sono dilettato, e mi diletto, siccome fanno fede diversi miei cavalli intieri, e gambe, e teste, ed ancora teste umane di Nostre Donne, e Cristi, fanciulli intieri, ed in pezzi, e teste di vecchi in buon numero, posso dire che in lei è una grandissima facilità appetto all'arte del dipingere, o ben disegnare. Perchè in lei si farà per esempio una palla rotonda, ed in disegno si circuirà col sesto, e dipoi sopra quello stesso piano, e quella stessa palla s' anderà ombrandola, ed allumandola con i suoi

riflessi, ed ombre sopra il piano, facendola parere tonda, siccome quella della plastica. E quivi si potrà conoscere quanto sia la differenza del far di rilievo, e del rappresentare in piano; perchè in fatti se si vuole sottoporre alla prospettiva, e rappresentar per ordine le perdite, e gli acquisti, gli sfondamenti, ed eminenze di membri, è cosa certissima che è bisogno di tanta pazienza, ed intelligenza, che quasi impossibile è a farlo, non che difficile. E si lascerebbe senza dubbio la cosa, se dall'altra parte la fatica non fosse mitigata, e ricompensata dal gran diletto che si prende di vedere sopra le carte, o tavole spiccar le cose, come se naturalmente fossero. Però questo solo esercizio stimo io al debol mio giudizio essere il più eccellente e divino che sia al mondo, poichè l'artefice viene a dimostrarsi simile a Dio. E queste sono per il più proprie parole scritte da Leonardo nel detto suo libro, alle quali ne seguono molte altre in questa materia, che io ho voluto frammetter quì per esser venuto a proposito di ragionare delle arti, acciocchè con l'autorità di tant' uomo filosofo, architetto, pittore, e scultore, che non meno seppe fare che insegnare, si disingannino quelli che altrimenti sentono della eccellenza di queste due arti.

CAPITOLO XV.

Dei moti della credulità, paura, umiltà, volubilità, servitù, riverenza, vergogna, misericordia, e semplicità.

I gesti ed atti di credulità si fanno primieramente innanzi a quella cosa, nella quale si crede, sì come in quella nella quale si è posta e collocata la fede, come innanzi ai dei, idoli, o numi che adoravano gli antichi gentili, ed ancora innanzi bene spesso agli stessi uomini. Però essendo le sue spezie diverse, per la diversità delle fedi e credenze, non sempre gli atti ad un modo si fanno, anzi in un' istessa fede ancora si variano, secondo i varj soggetti dei credenti. E però all' usanza antichissima innanzi al diluvio i gesti di Adamo, di Abele, e degli altri avanti ai sacrifici verosimilmente dovevano essere di una maniera diversa da quella, che usò Noè con la sua famiglia, ringraziando Dio col sacrificio dopo che fu uscito dall' arca. E da questa parimenti diversa quella di Giacobbe, e dei figliuoli, quando nel viaggio che facevano in Egitto, Giacobbe pregò Iddio facendo sacrificio. Così presupponer dobbiamo che diversi fossero i dolenti e pietosi gesti dell' infelice popolo d'Israele in Egitto, mentre che stava orando il Signore che lo liberasse dalla barbarica servitù di Faraone. In altri sembianti ed atti probabilmente doveva l' istesso popolo adorare Iddio avanti il vitello d'oro, e dopo che fu scampato dalla crudelissima uccisione con sua meraviglia, e stupore

grandissimo intorno al santissimo Tabernacolo insieme con Mosè, sopra il quale era la gloria di Dio. Così immaginarsi potiamo degli atti creduli, e continenti di Tobia il giovane per tre continue notti con la sposa inginocchione; dei tre fanciulli nella fornace ardente; di Margherita nell' oglio; di Caterina nella ruota; e degli altri invitti martiri, che secondo gli affetti più ferventi, e divozioni di cuor più accese, davano atti e segni esteriori della fede loro. Distinti e differenti atti di fede, e credulità medesimamente sono quelli che noi cristiani usiamo avanti alle reliquie dei corpi santi, croci, immagini di Cristo, e dei santi, dove con gli occhi fisi, ed intenti in quelle, oriamo in molti modi, tutti però ripieni di santa umiltà e divozione; alle volte baciandole, ed alle volte toccandole con le dita, e riverentemente inchinandole. Oltre di ciò, per la credenza che si ha nella parola di tali uomini, si gli sta in cospetto con ammirazione, senza muoversi fuor che con alcuni piccioli moti, che imitano, e si conformano con quelli di colui a cui si crede, come al predicatore, alla cui presenza si sta con attenzione con gli occhi in lui affisi imitando di continuo tutti i movimenti, e portamenti suoi; o come in cospetto dei santi coloro che ne avevano ottenuto sanità, o altra segnalata grazia, in atto per meraviglia attonito, ed immoto, per l'opinione certa che avevano della santità loro, dalla quale opinione bene spesso ne seguitava che impetravano anco risurrezioni di morti, come si legge di Paolo che suscitò Patroclo, e non so che altro, e di molti miracoli stupendi operati da Pietro, i quali tutti sono segni, ed atti di credulità: la quale se in

noi fosse perfetta, e risoluta, come era in quelle anime felici, ed avventurate, non è dubbio alcuno che ancor noi non fossimo egualmente atti ad ottener miracoli.

La paura fa gli atti, oltre a quelli che abbiamo toccato in altro loco, pallidi e tremanti in guisa, come se ci mancassero, e venissero meno gli spirti, come in Adamo ed Eva, mentre sono dall' angelo scacciati dal paradiso terreste. Inoltre non lascia pigliar modo gagliardo di difendersi, ma fa con atti deboli, e volti solamente allo schermo ed alla fuga, rivolger le spalle, o piegarsi non potendo fuggire di non essere offeso. Il che non vogliono fare per onor loro i valenti soldati nello steccato, eleggendo piuttosto una morte illustre e gloriosa. Diversi sono i moti dell' istessa passion di timore in chi ha errato, ed è preso, e condotto innanzi al giudice: perchè vi stà col collo torto, col capo chino, e con gli occhi dolenti rivolti verso terra, tutto conquiso, temendo e tremando del meritato castigo che vede soprastarsi.

L' umiltà fa gli atti in due modi, cioè benigni, clementi, ed umani, ed ancora meschini, ed abbietti. Quelli sono come per esempio di coloro, che essendo onorati si fanno benigni, e di quelli che senz' altro mossi da una sua natìa bontà e candidezza d'animo, giovano altrui, ovvero gli portano onore, avendo riguardo e considerazione ai suoi meriti. E questi tutti si appartengono a Cristo sopra l'asino, ed ancora quando lava i piedi agli apostoli; medesimamente a Giovan Battista verso lui, mentre nel Giordano lo battezza; alla Maddalena mentre gli stà prostrata ai piedi la-

grimando dirottamente; al Centurione quando lo prega che si degni di entrare in casa sua, e così a molti altri che si leggono: come de' padri antichi all' antichissimo patriarca quando Iddio gli apparve dicendo, che egli si deliberasse di far gran pruove, imperocchè sarebbe padre d' infinita gente. L' altro modo di gesti umili si appartiene a quelli che attendono solamente a cose vili, e poco onorate, che alla condizione e stato loro punto non si convengono, come a Nerone quando egli medesimo portava sopra le spalle della terra dell' istmo; a Vitellio quando attendeva alla crapula; e sopra tutti gli altri a Sardanapalo, mentre che se ne stava nella più segreta parte del suo palagio mescolato fra le donne con la conocchia ed il fuso.

La volubilità fa gli atti varj, mobili, ed incerti, come di chi non ha fermezza in se, facendo in picciol tempo diversi atti di mani, piedi, gambe, braccia, e testa, senza sapere ciò che si faccia, scherzare, ridere, gongolare, ed andar saltellando in strani modi, tutti contrarj alla fermezza, ed agli atti di uomo sensato, e considerato. E questi sono proprj d'ubriachi, pazzi, infuriati, e leggieri, i quali tutti se si rappresentassero con altri atti di quelli che ho raccontato, senza dubbio non parerebbero tali; come per esempio Saul in altro sembiante ed atto, non ci parrebbe spiritato, come veramente era quando udiva il suono di David, al quale soleva racquetarsi. E se non che il danzare acquista grazia dal suono, direi che tra più accomodati atti per rappresentare un pazzo fosse l'atto del danzare. Perocchè si vede chiaramente, che

se si vede alcuno ballare di lontano sì che non si possa udire il suono, non si può veder più inetta cosa, nè più ridicolosa.

La servitù fa gli atti accurati, desti, ed intenti a quella cosa che si fa, come si vidde nelle donzelle di Semiramide quando gli fu data la nuova di Babilonia, che tutte stavano intorno occupate a servirla chi con specchi e pettini, chi con gioje o catene, chi con altri simili stromenti ed ornamenti componendogli una delle treccie, che allora si trovava disciolta. Ma perchè tanti sono gli atti e gesti dei servi, quanti sono gli officj e ministeri loro, come adornare, vestire, calzare, e portar masserizie e vivande, non mi fermerò in questa parte, che troppo lungo sarebbe, bastando solamente ch'io ricordi al pittore, che rappresentando uno che serva in qual' officio si voglia, si avvertisca di non far gli atti sconvenienti ad esso effetto, come voltar la faccia in diversa parte da quella dove adopera le mani, come vediamo in molte pitture aver fatto alcuni poco avveduti, nelle quali si veggono Cristi, che lavando i piedi ai discepoli hanno gli occhi rivolti altrove; Maddalene, e Vergini Marie nate poste nel bagno a lavare, senza che la lavatrice le guardi, come se non importasse il guardare all'effetto delle mani, ed elleno avessero gli occhi nell' ugne; e delle Marie che sostengono la Vergine tramortita avanti a Cristo in croce, le quali facendo viso di allegrezza, pare che di lei non si curino, volgendo le teste o in sù, o in parti contrarie all' effetto che fanno. Per questo bisogna, come ho detto, aver sempre l'occhio alle mani, e che se l'effetto che si rappresenta è di forza,

che tutto il corpo mostri in ciascuna parte, e massime in quella ove è il suo sforzo, o peso; e se di allegrezza sia tutto festevole, ma con rispetto, e moderatamente, sì che non vi abbondi il riso, che è solo licenza de' padroni; e se di maninconia, si mostri mesto, e colmo di pianti, lacrime, e dolori, accompagnando la doglia con destrezza a quella del padrone, e sua sciagura. E così per conchiuderla, secondo gli effetti che principalmente si danno alle figure, accomodare e proporzionare tutti quanti gli atti; osservando studiosamente questo, e non fare che il servo abbia più maestà e gravità del padrone. Perchè a lui solo conviene darla, e nel servo come infimo queste parti vogliono declinare secondo i loro gradi. E con ciò le pitture avranno il loro decoro, per essere questa una delle più importanti avvertenze, che forse sia nell' arte necessaria. Perchè non si può fare istoria dove non entrino gesti di servitori, come si vede nell' istoria dei tre Magi, ed in tutte le altre, e però non manchi alcuno di ben considerarvi.

La riverenza induce a far tutti quegli atti verso altrui, con i quali uno s'immagina di poter fargli vedere che l'apprezza, l'ama, e tiene in istima, come degna o d'osservanza o d'onore, come inchini, ceder di loco, prieghi, umiltà, cerimonie, e simili atti riverenti, privi di superbia ed arroganza, con quali veggiamo solersi rappresentare avanti quelli che ricercano qualche grazia e favore, come si legge del re di Sodoma, il quale intesa la grandissima vittoria di Abramo contro i cinque re, con grandissima riverenza gli andò dinanzi in ginocchioni, pregandolo che gli concedesse

i prigioni, che quelli re vinti avevano prima menati via da Sodoma; e de' miseri figliuoli di Giacobbe, che per non tornare dal padre senza Beniamino fatto prigione, riverentemente con più umili gesti che potevano pregarono Giuseppe, che glie lo concedesse; di Ester che con riverenza ed umiltà grandissima si appresentò dinanzi al re Assuero, pregando per la vita di Mardocheo; della regina dei sabei, la quale per udire la sapienza di Salomone, con gran riverenza si gli fece innanzi con presenti, ed onori infiniti; dei tre re d'oriente detti Magi, che vennero per sino dall' altro capo del mondo per visitare, ed adorare il Salvatore, appresentandoglisi innanzi con ginocchi inchinati, ed offerendogli oro, mirra, ed incenso; e della famiglia loro innanzi ai suoi signori, ed a Cristo medesimo. Il che per negligenza non si osserva, e di rado è stato per l' addietro osservato. Ma passi questo errore insieme con altri infiniti, che in questa professione sono commessi, e pur non sono avvertiti per la poca considerazione che si fa dell' importanze sottili delle cose, andando solamente dietro a un certo che di grosso, senza pensar più oltre.

La vergogna fa i gesti come di chi teme d'errare, ovvero di aver fatto errore. Però sono timidi e circospetti con certa modestia, ed onestà. Ella è propria ancora di vergini d'improvviso viste ignude, come d'Andromeda quando era legata al sasso, e fu veduta da Perseo, nel modo che la dipinge Achille Tazio alessandrino, nella quale sotto nome di Angelica dipinge l'Ariosto la vergogna che ebbe, dicendo

Quando abbassando pel bel corpo ignudo
La donna gli occhi vergognosamente.

Così gli antichi volevano che l'atto della vergogna fosse l'abbassar gli occhi, e però dipingevano Venere ignuda in tal maniera, come dimostra il Landino sopra un certo loco della *satira* terza di Orazio nel primo libro; e Leonardo Vinci l'osservò facendo Leda tutta ignuda col cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gli occhi. Ma senza ricercare altre istorie, siccome il guardare in alto, e d'intorno è segno d'audacia e sfacciataggine, così il guardar basso è segno di timidità, e vergogna. Però le fanciulle da marito debbono in tal maniera tener gli occhi, accompagnandoli con il resto della vita. Così va rappresentata la Vergine quando è salutata dall'Angelo, ed in ogni altra sua azione.

La misericordia fa gli atti compassionevoli e pietosi; e però fa pigliar non so che del moto del povero ed afflitto, che commuove a pigliar di se compassione, rappresentandosi smorto, pallido, stracciato, dolente, infermo, ed impiagato, con gesti ed atti meschini ed inchinati, con sguardi dolenti, lagrimosi, e pieni di melancolìa, con inchini di testa, torcer di collo, porger di mani, allargar di braccia, e simili, dimostrando la miséria in che si trova. Per il che nel misericordioso si spegne l'allegrezza, ed il riso, rappresentandosi a guisa di Marta servente ed ospite, la quale in casa serviva agl'infermi e storpiati, mossa da pura compassione; ed oltre a molti altri del testamento vecchio, a guisa di S. Eligio, o della Carità, e Misericordia che si dipinge ai luoghi pii ed ospedali, quale è quella che già dipinse sopra la porta nella facciata

dell'ospitale della Carità di Milano Bernardino Luino, nella quale, benchè egli esprimesse sembiante di donna giovane con ciera allegra ma soave, che però doveva essere matrona grave in viso, della quale fosse celebre ed illustre il nome, conforme alla misericordia e pietà sua, nondimeno nel resto finse sì bene i poveri da basso storti, impiagati, zoppi, stracciati, con gli speziali che veramente si possono giudicare per le più belle, e ben fatte che giammai da alcun' altro siano state dipinte. Ecci ancora la stupenda Carità, che fu dipinta a Francesco Valesio (1) re di Francia da Andrea del Sarto, con i fanciulli intorno, ed ella tutta misericordiosa, e caritatevole che li consola tutti.

La semplicità fa gli atti puri, schietti, e liberi, come fanno i fanciulli, e le verginelle senza malizia, e però sono allegri, scarmigliati, semplici, leggiadri, e senza alcun sentimento di prudenza, o gravità; come tenere in mano, e scherzare con frutti, palle, gatti, cani, uccelli, fiori, e simili bagattelle. Al che si ha d'avere molta avvertenza, per non incorrere nell' errore di far che un fanciullo faccia quello che non può sapere, come leggere, o suonare, o che l'età, e la forza non comporti. Perciocchè osservando questo, facilmente si verrà a rappresentare in loro quelle tenerezze puerili d'incrocicchiamenti di gambe, di torcimenti di corpo, d'inchini di testa, di mani per la bocca, e simili, che taccio per non esser troppo lungo, bastando solamente a dire di un' altra sorta di semplicità, per la

(1) Francesco I avanti di essere re di Francia fu duca di Valois, titolo che gli conferì Luigi XII suo antecessore quando lo maritò con Claudia sua figlia.

quale si dimostra la purità, e lealtà della sua mente, sì come per esempio si diceva di Apelle, che siccome egli era stupendo nell' arte, tanto egli era semplice, e puro di natura; e fra moderni di Raffaello, di Gaudenzio, e di altri, i quali lascio per passare più oltre a trattare degli altri moti che ci restano.

CAPITOLO XVI.

Dei moti del dolore, meraviglia, morte, pazzìa, infingardaggine, disperazione, molestia, capriccio, pazienza, ed epilessìa.

Essendosi detto in generale ed in particolare dei moti naturali ed accidentali del corpo, che procedono dall'animo, come da causa motiva, resta che in questo loco si aggiunga dei particolari moti delle passioni, ed apprensioni accidentali, dei quali non si è potuto sotto la regola degli altri trattare. E questi non sono di minore necessità degli altri a chiunque desidera procedere con ragione nelle sue pitture, ed imitare il vero della natura, come suo modello ed esempio.

La prima passione adunque è il dolore, il quale secondo il tormento che si pate, fa muovere il corpo in atti dolenti. Il che descrivendo Stazio nella persona di Prometeo legato allo scoglio con l'avoltojo che gli becca il fegato, dice, che ritirava addietro il ventre ed il costato, ed a suo danno raccoglieva la coscia, perciocchè riconduceva l'uccello al fegato; ed all' in-

contro l'altro suo piede distendeva a basso i nervi dritti sino all' estremità delle dita, dimostrando anco dolore nel resto del corpo con inarcar le ciglia, stringer le labbra, e discuoprire i denti. Fa il dolore oltre di ciò scontorcere il corpo in diversi modi, e travolger gli occhi come avviene quando uno è offeso da veneno, o morso da serpe. Il che eccellentemente espressero i tre maestri antichi rodiani, cioè Agessandro, Polidoro, ed Atenodoro nel tanto celebrato Laocoonte con i figliuoli, dove una statua si vede in atto di dolersi, l'altra di morire, e la terza di aver compassione, la quale si trova ora in Belvedere a Roma (1). Poco diversi da si-

(1) Questo lavoro è troppo ragionevolmente celebre, perchè il lettore non mi perdoni di qui inserire e la favola di Laocoonte che *Virgilio* nel II libro del suo immortale poema fa narrare ad *Enea*, ed il giudizio che diversi moderni buoni giudici in siffatta materia hanno dato intorno a questo gruppo.

. . . . . Sbattuti e stanchi
Di guerreggiar tant' anni, e risospinti
Ancor da Fati, i greci condottieri
A l'insidie si diero; e da Minerva
Divinamente instrutti un gran cavallo
Di ben contesti è ben confitti abeti
In sembianza d'un monte edificaro:
Poscia finto che ciò fosse per voto
Del lor ritorno, di tornar sembiante
Fecero tal, che se ne sparse il grido.
Dentro al suo cieco ventre e ne le grotte,
Che molte erano e grandi in sì gran mole,
Rinchiuser di nascosto arme e guerrieri
A ciò per sorte e per valore eletti.
. . . . . Onde la Teucria tutta,
Già cotant' anni lagrimosa e mesta,
Volta ne fa subitamente in gioja.
. . . . . Il primo fu Timete
A dir ch' entro le mura, e ne la rocca

mili moti debbono esser quelli di S. Sebastiano mentre è saettato; e poco differenti se non in certa parte hanno da essere quelli di S. Stefano lapidato; di S. Pietro inchiodato in croce; e generalmente degli altri martiri, ne' quali secondo il genere del tormento si ha da esprimere il moto. Imperocchè un moto causa il fuoco

Quindi si conducesse . . . .
Ma Capi, e gli altri . . . .
Voleano, o che del mar fosse nel fondo
Precipitato, o che di fiamme ardenti
Si circondasse . . . .
Stava tra questi due contrari in forse
In due parti diviso il volgo incerto;
Quando con gran caterva e con gran furia
Da la rocca discese, e di lontano
Gridò Laocoonte: O ciechi, o folli,
O sfortunati! A gli nemici, a' greci
Date credenza? A lor credete voi,
Che sian partiti? E sarà mai che doni
Siano i lor doni, e non più tosto inganni?
Così v'è noto Ulisse? O in questo legno
Sono i Greci rinchiusi, o questa è macchina
Contro a le nostre mura, o spia per entro
A i nostri alberghi, o scala o torre o ponte
Per di sopra assalirne. E che che sia,
Certo o vi cova, o vi si ordisce inganno,
Chè de' Pelasgi e de' nemici è il dono.
Ciò detto, con gran forza una grand' asta
Avventogli, e colpillo, ove tremante
Stette altamente infra due coste infissa:
E se 'l Fato non era a Troja avverso,
Se le menti eran sane, avea quel colpo
Già commossi infiniti a lacerarlo,
E del tutto a scovrir l'agguato argolico:
. . . . . .
Era Laocoonte a sorte eletto
Sacerdote a Nettuno; e quel dì stesso

come in S. Lorenzo; un altro il ferro come in S. Bartolomeo; e così si può discorrere in tutti gli altri. Di quì ne nasce che negli afflitti, ed addolorati, con dilettevol varietà si veggono ritiramenti di membra, abbandonar di braccia, inarcamenti di ciglia, travolgimenti e chiuder d'occhi, stringere ed aprir di bocca,

Gli facea d'un gran toro ostia solenne;
Quand' ecco che da Tenedo (m' agghiado
A raccontarlo) due serpenti immani
Venir si veggon parimente al lito,
Ondeggiando co i dorsi onde maggiori
De le marine allor tranquille e quete.
Dal mezzo in su fendean coi petti il mare,
E s'ergean con le teste orribilmente,
Cinte di creste sanguinose ed irte.
Il resto con gran giri e con grand' archi
Traean divincolando, e con le code
L'acque sferzando sì che lungo tratto
Si facean suono e spuma e nebbia intorno.
Giunti a la riva, con fieri occhi accesi
Di vivo foco e d'atro sangue aspersi,
Vibrâr le lingue, e gittâr fischi orribili.
Noi di paura sbigottiti e smorti
Chi qua, chi là ci disperdemmo; e gli angui
S'affilâr drittamente a Laocoonte,
E pria di due suoi pargoletti figli
Le tenerelle membra ambo avvinchiando,
Sen fêro crudo e miserabil pasto.
Poscia a lui, ch' a' fanciulli era con l'arme
Giunto in ajuto, s'avventaro, e stretto
L'avvinser sì che le scagliose terga
Con due spiri nel petto e due nel collo
Gli racchiusero il fiato; e le bocche alte,
Entro al suo capo fieramente infisse,
Gli addentarono il teschio. Egli, com' era
D'atro sangue, di bava e di veleno
Le bende e 'l volto asperso, i tristi nodi

tremori, gridi, agitazioni, infiammazioni, paure, sudori, gemiti, non solamente per dolore di tormento proprio, ma anco d'altrui, come per dolore della morte d'un figliuolo, d'un fratello, o d'altre persone amate, e care. Fa anco il dolore svenire, gridare, smarrirsi, piangere, aprir le braccia, disperarsi, chiuder le mani,

Disgroppar con le man tentava indarno.
. . . . . .
I fieri draghi alfin da i corpi esangui
Disviluppati, in ver la rôcca insieme
Strisciando e zuffolando, al sommo ascesero:
E nel tempio di Palla, entro al suo scudo
Rinvolti, a' piè di lei si raggrupparo.
Rinnovossi di ciò nel volgo orrore
E tremore e spavento; e mormorossi
Che degnamente avea Laocoonte
Di sua temerità pagato il fio,
E del furor che contro al sacro legno
Gli armò l'impura e scellerata mano.

Una nobile semplicità è soprattutto il carattere distintivo dei capo-lavori de' greci. Nella stessa guisa che il fondo del mare resta sempre tranquillo, per quanto agitata ne sia la superficie, così l'espressione che i greci hanno dato alle loro figure, mostrano in tutte le passioni un' anima grande e tranquilla, e questa grandezza, questa tranquillità regnano eziandio in mezzo ai più orribili tormenti.

Il Laocoonte ne offre un bell' esempio, allorquando il dolore si lascia scorgere in tutti i muscoli, ed in tutti i nervi del suo corpo, a tale che lo spettatore alquanto attento non può quasi dispensarsi dal sentirlo, non considerando anche che la sola contrazione del basso ventre. Questo immenso dolore non si palesa con furia, nè sul volto, nemmeno nell' attitudine. Laocoonte manda profondi sospiri, ai quali il colmo del male non permette libero corso. Il dolore del suo corpo, e la grandezza dell' animo sono combinati, per così dire, colla bilancia alla mano, e sparsi con egual forza in tutta la configurazione della statua. Laocoonte soffre molto, ma egli soffre come il Filottete di *Sofocle*. Noi siamo

e simili effetti, come si deve fare nel padre Giacobbe, quando gli fu rappresentato dai figliuoli il mantello di Giuseppe insanguinato in segno che egli era stato da una fiera ucciso. E con simili gesti debbe il pittore rappresentare la dolente Vergine Madre di nostro Signore, mentre si trova presente a veder con tanti tormenti,

penetrati sino al fondo dell' anima della sua disgrazia, ma ci auguriamo nel tempo stesso di poter sopportare l'infortunio come lo sopporta questo grand' uomo: l'espressione di un' anima tanto sublime sorpassa di gran lunga la rappresentazione della natura. Bisogna che l'artefice di questa espressione provasse in se stesso la forza del coraggio che egli voleva imprimere al suo marmo. Questo è pur anco uno dei vantaggi dell' antica Grecia, siccome quello di possedere degli artisti e dei filosofi nelle persone medesime. La sapienza, dando mano all' arte, poneva nelle figure delle anime elevate al disopra delle comuni.

Se l'artefice avesse dato un panneggiamento a Laocoonte, perchè era egli insignito della qualità di sacerdote, ci avrebbe egli renduta appena sensibile la metà del dolore che soffre lo sventurato fratello di Anchise: nel modo, per lo contrario, con cui lo ha rappresentato, la espressione è tale, che *Bernin* pretendeva scoprire nella tensione di una delle coscie di Laocoonte il principio dell' effetto prodotto dal veleno del serpente. Il dolore, espresso per se solo in questa statua, sarebbe stato un difetto: per riunire tutto ciò che caratterizza l'anima, e la rende nobile, l'artista ha dato a questo capo-lavoro un' attitudine che, nell' eccesso del dolore, si avvicina più allo stato del riposo, senza che questo riposo degeneri in indifferenza, o in una specie di letargia.

Questo bellissimo soggetto è il pensiero più tragico che la scultura abbia giammai consacrato. *Plinio* (*l.* 36. *cap.* 5.) assicura di aver egli veduto questo gruppo nel palazzo dell' imperatore *Tito*, e che egli riguarda come il più sublime parto dell' arte. Il monumento più prezioso del secolo di *Alessandro*, dice *Winkelmann* (*Ist. dell' arte l.* 6. *cap.* 3.), che ci sia pervenuto intero, è senza dubbio il gruppo di Laocoonte. Senza veruna positiva prova si pone gli autori di questo monumento nel secolo di *Alessandro*. La

ed oltraggi ergere in alto il figliuolo conficcato sopra il duro tronco della croce. Così hanno da essere rappresentate, diversamente però fra loro, quelle infelici ebree madri dei fanciulli innocenti, mentre che si veggono nelle proprie braccia straziare crudelmente, ed uccidere i pargoletti; i quali esempj si possono pigliare

più forte congettura in favore di questa opinione deriva dalla perfezione del lavoro.

Il gruppo di Laocoonte ornava altre volte il palazzo di *Tito*, assicurandolo *Plinio*, come notammo di sopra; e non già, come vogliono assicurare *Nardini* ed altri, nelle sette sale, che erano i serbatoj pei bagni dell' imperatore. È noto positivamente che il gruppo fu ritrovato sotto la volta di un salone, che sembra aver fatto parte delle terme di *Tito*; e tale scoperta ci fa conoscere la precisa situazione del palazzo di questo imperatore, il quale aveva comunicazione colle terme di lui. Il Laocoonte era posto in una gran nicchia fatta all' estremità del salone dipinto, ove si vede tuttavia il quadro antico del preteso *Coriolano*. Le memorie del tempo c'insegnano che questa importante scoperta fu fatta sotto il pontificato di *Giulio II* da *Felice Fredi* romano.

Nell' immensa quantità di statue che furono tolte alle città greche e trasportate a Roma, quella di Laocoonte occupa il primo posto. Riguardato dagli stessi antichi come la più compita produzione dell' arte, questo famoso gruppo merita tanto più l'attenzione e l'ammirazione della posterità, in quanto che nulla quest' ultima produsse ancora che possa essere paragonato a questo capolavoro. Il filosofo trova in esso ampia materia di riflessione, e l'artista un soggetto inesausto di studio; ma siano pure intimamente persuasi ambidue che questa figura nasconde delle bellezze maggiori di quelle che mostra, e che l'intendimento del maestro era ancor più sublime del suo lavoro.

Laocoonte ci offre lo spettacolo della natura immersa nel più vivo dolore, sotto l'immagine di un uomo, il quale raccoglie contro gli assalti di lui tutta la forza dell' animo suo. Mentre i patimenti gonfiano i suoi muscoli, e pongono in contrazione i suoi nervi, scorgesi il suo spirito, di coraggio e di forza armato, brillare sulla rugosa sua fronte, ed il suo petto, oppresso dall' affan-

dalle carte degl' innocenti di Raffaello, e di Baccio Bandinelli.

La meraviglia fa i moti suoi, come in parte ci dimostra l'Ariosto quando dice

Io vi vo' dire, e far di meraviglia
Stringer le labbra, ed inarcar le ciglia.

nosa lena e dalla crudele violenza, innalzarsi con isforzo per rinchiudere e concentrare il dolore che lo agita; i gemiti che egli va soffocando, ed il fiato che egli ritira indeboliscono il tronco, ed incavano i suoi fianchi: azione che ci lascia, per così dire, scoprir le viscere. Nulladimeno sembra egli dai patimenti proprj meno tormentato, che da quelli de' suoi figliuoli, i quali alzano gli occhi, ed implorano il suo soccorso. La paterna tenerezza di Laocoonte si manifesta ne' suoi sguardi illanguiditi, la compassione sembra nuotare sulle sue pupille come un fosco vapore. La sua fisonomia esprime il lamento e non già le grida. I suoi occhi rivolti al cielo, implorano l'assistenza degli Dei, la sua bocca spira languore, ed il labbro inferiore che si abbassa, ne è sommamente abbattuto; ma nel superiore, che è rivolto in alto, il languore è congiunto ad una dolorosa sensazione. Il martirio, mescolato coll'indignazione che fanno nascere gl' ingiusti castighi, risale fino al naso, lo gonfia, e si manifesta nelle dilatate narici. Con somma sagacità si vede espresso al disotto della fronte il combattimento fra il dolore e la resistenza, che sono come uniti in un sol punto; mentre il primo fa innalzare le sopracciglia, questa comprime le carni dall' alto dell' occhio, e le fa discendere verso l'inferiore pupilla che ne è quasi interamente coperta. Non potendo l'artista abbellire la natura, si è appigliato al partito di darle più sviluppo, più contrasto, e più vigore; ed in quel luogo istesso ov' egli ha collocato il dolore più grande, trovasi eziandio la più eminente bellezza. La costa sinistra, nella quale il serpente lancia colla morsicatura il mortale suo veleno, è la parte che sembra soffrire più d'ogni altra in forza della prossimità del cuore; e questa parte del corpo può essere chiamata un prodigio dell' arte. Pare che Laocoonte voglia alzar le gambe per sottrarsi a' suoi mali: nessuna parte finalmente può dirsi in riposo.

Ed il Petrarca

Che fanno altrui tremar di meraviglia.

Fa l'uomo attento, fiso, ed immobile come pietra ad ascoltare strano e non più udito avvenimento, siccome ben disse l'Ariosto dei maravigliati ed attoniti paladini alla presenza di Rodomonte,

Lasciano i cibi, e lascian le parole
Sol per udir quel che 'l guerrier dir vuole.

Questo affetto conviene anco a quelli che all' improvviso s'abbattono a veder uno che sia crudelmente ferito, o ammazzato, ed in somma a vedere ogni altra cosa che abbia dell' estraordinario e miracoloso; come dovettero verisimilmente restare quelli a Roma quando videro nascere il fuoco dalla terra, e portar l'acqua in un crivello dalla vergine Vestale; e Porsenna con gli altri circostanti quando videro Muzio Scevola da se stesso ardersi le mani; e gli egizj, e magi alla presenza di Faraone, mentre la verga d'Aron si cangiava in serpe. A' quali miracoli sempre ciascuno sta molto attentamente rimirando quasi come fuor di se stesso, in quella guisa che si sarebbe veduto il popolo romano quando Simon Mago cade precipitosamente giù per l'aria, e rompesi il collo. Dove si dovevano vedere una turba numerosissima congregata, e ristretta insieme; un bisbigliar confuso, e ragionar sommesso tra l'uno e l'altro; un guardare, ed accennare al caso maraviglioso con le fronti senza riso, ma colme di stupore; uno stare smarrito, e sospeso da certa melancolìa con desiderio d'intendere, di cianciare, d'intramettersi a viva forza per tutto, cacciandovi il muso, e chinarsi fra gli altri che sono ristretti insieme, e così compire il gruppo, ed

ampliar la ruota tuttavia con accennar di dita e di mani, con allargar di braccia, spuntar di pancia, inchini, torcimenti, guardi fisi, ed altri atti simili, che il pittore ingegnoso può da se stesso immaginare.

La morte che non è altro che una privazione di vita, ovvero separazione dell' anima e del corpo, in molti modi fa gli atti suoi in un corpo. Perchè se sopravviene all' improvviso, come a coloro che sono ammazzati, fa alzar gli occhi in alto, sì che s'asconde mezzo il nero dell' occhio per disopra, ed aprir la bocca, come eccellentemente dimostra Virgilio nel libro IV° dell' *Eneide*: e diversi effetti cagiona quando per il contrario vien tardi, dopo che uno ha lungamente stentato, o che ci viene per altro accidente. Le quali cose dal pittore vogliono essere benissimo intese: imperocchè se egli ha da rappresentare Pallante ucciso da Turno, ovvero Turno da Enea, non gli ha da far membra in tutto magre ed asciutte, come se dopo lunga e grave malattia fossero morti, se già non fossero stati in vita magri ed astinenti, come S. Giovanni Battista, e S. Maria Maddalena nel deserto. Ma se con lenta malattia uno è morto, va rappresentato asciutto e magro; e parimenti se è stato morto alquanto, come Lazzaro suscitato, ed altri de' quali hanno scritto gl' istorici. Ed in questa materia si ha da considerare, che siccome i moti dell' animo fanno muovere il corpo secondo le potenze loro, così ancora i moti cagionati dalla morte, rendono il corpo immobile come terra, prive di forza e gagliardia tutte le membra; siccome giudiciosamente osservò Daniello Ricciarelli in un Cristo levato di croce, ch' egli dipinse in Roma nella chiesa della Tri-

nità; Michelangelo nel Cristo morto di marmo in grembo alla madre, che è in S. Pietro in Vaticano, nei quali si veggono i veri moti che fa la morte, vedendosi tutti li membri cadenti, e senza alcun vigore da potersi più in se sostenere. Il che ha da essere diligentissimamente avvertito per non incorrere negli errori di quelli, che danno alle membra dei morti moti di gagliardìa, ed in certo modo gli fanno da loro medesimi far atto di sostegno.

La pazzìa fa gli atti stolti, vani, ed in somma contrarj ad ogni atto che possa procedere da ragione, e da consideratezza, come sono salti fuor di proposito, che muovono a riso le brigate, storcimenti di corpo, atti di mani, volgimenti di braccia, di testa, e di tutta la vita, risi, scherni, ed altri strani movimenti di bocca, e di occhi, non altrimenti di quello che va felicemente descrivendo l'Ariosto nel suo *Orlando*, con atti di forza senza occasione, e pericolosi. E questi si vedono ancora in quelli che sono oppressi dalla collera adusta, fa che quantunque non siano da alcuno ingiuriati, agramente si adirano, gridano forte, s'avventano in qualunque s'incontra in loro, e manomettono se ed altri. Ma quelli ne' quali soprabbonda il sangue adusto, trascendono molto nel ridere, e sopra tutto si vantano di gran cose, promettono di se, e con balli, e canti fanno gran festa; dove quelli che sono gravati dalla nera feccia del sangue, sono sempre melancolici, e certi lor sogni si fingono, i quali in presenza li spaventano, e di futuro li fanno temere. A questi tali che sono soprappresi da simili passioni, avviene anco spesse vol-

te che si avventano le mani or nel capo, ed or nella barba, si svellono i capelli, e fanno altre simili pazzìe.

La infingardaggine fa gli atti tardi, rustici, senza riverenza, come d'appoggiarsi ad ogni cosa che gli venga commoda con le braccia, e con le gambe, come tutto il dì si vede nei contadini, fanti di cucina, birri, mascalzoni, e simili. Dall' osservazione dei quali atti ne avviene, che nell' istoria tanto più si riconosce il gentile per cotali paragoni, massime quando s'accompagnano la forma e gli abiti conformi al gesto d' infingardaggine.

La disperazione produce atti significanti una cotal privazione di speranza e contento, come di battere di mani, squarciarsi di membra e panni intorno a qualche cadavero, cui non si speri mai più di riveder vivo; come Tisbe sopra Piramo, quando abbandonato tutto il corpo sopra la punta della spada miseramenre si uccide; o per qualche notabil disgrazia avuta in guerra, come Saul, che perciò disperato fa uccidere alla sua presenza tre figliuoli, ed all'ultimo se stesso uccide; o per alcuna privazione di bene e diletto, come Cleopatra per Marcantonio, che per ciò co'serpi si avvelena; e Didone per Enea quando, come descrive Virgilio, cacciatosi un pugnale nel petto, con tutte le sue gioje e tesori miseramente s'arde sopra una gran pira; o come Catone uticense, e Mitridate per non venire nelle mani del nemico; o come Nerone per rimorso dei falli enormi commessi, aspettandone pene crudeli; e Lucrezia romana per non vivere disonorata; o come Achitofel, e Giuda Scariotto, che perciò da se stessi s' impiccarono per la gola. O finalmente per paura, come ben dice il poeta,

La femminile schiera fugge ed erra,
E spaventata al ciel soccorso chiede,
Piange, grida, si batte, graffia, e straccia
Il seno, il collo, il crin, gli occhi, e la faccia.

E per molti sinistri avvenimenti, da' quali ne nascono diversi moti di disperazione, come d'affogarsi, o precipitarsi giù dai monti. I quali moti tutti vogliono mostrarsi deliberati, e tali, che con quelli il disperato possa, compiendo l'intento suo, disacerbarsi.

La molestia fa gli atti contrarj agli altri, imperocchè offendono, ed annojano, siccome quelli che ad altro non tendono che contrastare, offendere, e tentare altrui; cose che per l'ordinario si veggono negl' insolenti, fastidiosi, ignoranti, ed invidiosi, quali furono Caino verso Abele, Cham contro i fratelli, Ismaele ad Isacco, Esaù a Giacobbe, Saul a David, Assalonne ad Aman, ed altri molti nominati nell' istorie, che non cessarono mai d' insidiare, offendere, ed annojare.

I moti capricciosi sono ridicoli, bizzarri, fantastici, e sono proprj di coloro che si mutano spesso di volere; e però ad un tratto sdegnosi, iracondi, allegri, amorevoli, liberali, avari, e fastidiosi si dimostrano. Sono ancora proprj di coloro, che a guisa d' istrioni con atti a loro convenienti fingono il fanciullo, il bravo, l'umile, il crudele, il vecchio, la donna, e simili; saltando diversamente, e schernendo le brigate, contraffacendo i suoi atti con modi burleschi, che a un tratto generano riso, fastidio, ed ammirazione.

La pazienza fa gli atti umili, privi di difesa, ed in somma, per non estendermi dove non fa mestiero, tali quali si veggono espressi nella passione di Cristo.

Per il che i pittori sono obbligati a rappresentar questa in Cristo per tutti gli effetti, dove dalli giudei viene offeso, e schernito, e massime quando si finge alla colonna flagellato, e si mostra al popolo, e viene incoronato; e mentre porta la croce al monte, e sopra quella viene inchiodato, e levato in aria, dove giammai non mostrò segno di difensione, o di fuggire, o schifare il martirio. Sì come hanno ancora fatto quelli santissimi martiri per amor suo ne' loro martirj, strazj, e morti, dove sopra di loro stanno umili a patire con gli occhi ora rivolti al cielo per speranza, ed ora al basso per umiltà, facendo però li suoi effetti di tutti i membri esteriori, secondo il male che pativano.

Finalmente i moti de' lunatici, quali si legge nell' Evangelio essere stato colui che fu curato da Cristo, sono in somma come d'uomo che sia fuori di se, e non sappia ciò che pensi, o voglia farsi. Onde per esprimerli bisognerà che prima i capelli gli si facciano rabbuffati o schermigliati, gli occhi biechi o stravolti, le nari lorde, le labbra gonfie, ed in modi strani rivolte, i denti spumosi che più in una parte che nell' altra si scuoprano, le braccia, le mani, e le bambe tremanti, sì che continuamente accennino di cadere a guisa di uomo cui vada mancando la virtù; che scuotano il capo, che si scontorcano, e dimenino con tutto il corpo, con un colore smorto, pallido, o livido. Ed in simil modo si può rappresentare quello, di cui dissi farsi menzione nell' evangelio, per essere egli stato ancora spiritato, con gli atti detti di sopra un poco più veementi. Di questi tali ne sono d'un'altra sorta, che presso Ippocrate, ed altri medici vengono chiamati epilettici, dei

quali se ne trovano di tre sorte, alcuni che stando con la persona dritta stendono le braccia e le bambe dritte e tense; altri che si curvano davanti, sì che i piedi vengono a toccar la faccia; ed altri che per di dietro curvandosi, fanno sì che i calcagni gli vengono a toccar la testa. Così secondo la verità dell' istoria anderanno rappresentati ora in un modo, ed ora in un altro.

CAPITOLO XVII.

Di diversi altri moti molto necessarj.

Oltre ai moti dichiarati sino adesso assai diffusamente per cognizione degli altri che possono venire a proposito, ve ne sono ancora altri di non poca importanza, i quali si veggono dietro al più bello, e proprio che si possa fare da un corpo umano, sì per l'effetto che allora fa l'uomo, come per la qualità delle stagioni, e delle cose che si gustano per li sensi. Al che fare con lode, bisogna in tutti gli atti ed effetti fare una scelta dei migliori e più accomodati moti, investigandoli sottilmente, e cavandoli dalle circostanze in che si trova colui che si rappresenta; come già per esempio fece Leonardo Vinci nel cartone della S. Anna, che fu poi trasferito in Francia, ed ora si trova in Milano presso Aurelio Luino pittore, e ne vanno attorno molti disegni, dove egli espresse nella Vergine Maria l'allegrezza ed il giubilo che sentiva, vedendosi nato un così bel fan-

ciullo qual'era Cristo, e considerando d'esser fatta degna di esser sua madre; ed in S. Anna similmente la gioja ed il contento che sentiva, vedendo la figliuola madre di Dio, ed ella beatificata. Ed ancora nella tavola che si vede nella cappella della Concezione in S. Francesco di Milano, della quale occorrerà ragionare anco nel libro dei lumi, dove si vede in S. Giovanni Battista, mentre in ginocchio con le mani giunte s'inchina a Cristo, il moto dell' ubbidienza, e riverenza puerile; e nella Vergine il moto di un' allegra speculazione, mentre rimira questi atti; e nell' angelo il moto dell' angelica beltà in atto di considerare la gioja che da quel misterio era per risultarne al mondo; in Cristo fanciullo la divinità, e sapienza: e però la Vergine sta in ginocchio tenendo con la destra S. Giovanni, stendendo la sinistra in fuori in iscorcio, e così l'angelo tenendo Cristo con la mano sinistra, il quale stando assiso mira S. Giovanni e lo benedice. Ed in altri moti hanno osservato altri pittori, i quali sono stati lumi di quest' arte, siccome la contemplazione nell' alzar gli occhi al cielo mirando gli angelici suoni, e lasciando tutt' a un tempo al basso con le mani gli stromenti con gli altri suoni terrestri alla terra, i quali moti furono espressi nella singolar tavola di S. Cecilia, che con quattro altri Santi fu dipinta da Raffaello, la quale si ritrova in Bologna a S. Giovanni in monte. Ed ancora l'agonìa, ed il dolore negli afflitti, la quale espresse in Cristo orante nell'orto Antonio da Correggio con mirabile artificio nella sua città; e così il correre, l'ansare, il sudare, lo sbuffare, il dormire, il soffiare nel fuoco, ed altri simili moti, che tutti sono stati da loro in varj luoghi espressi fe-

licemente. E passando ai poeti, quello che dice l'Ariosto d'Orlando suo per esempio in ciò può benissimo servire:

Mena le gambe, e l'una e l'altra palma,
E soffia, e l'onda spinge dalla faccia.

Ed in un altro luogo di un uomo astretto dal disagio, dalla fame, e dal dispregio di se stesso, pure in persona dello stesso Orlando, quando fu trovato da Angelica a giacere nell' arena:

Quasi ascosi aveva gli occhi nella testa,
La faccia macra, e come un osso asciutta,
La chioma rabbuffata, orrida e mesta,
La barba folta, spaventosa e brutta.

E quel che dice Dante descrivendo un naufrago uscito a salvamento da una gran tempesta di mare:

E come quei che con lena affannata
Usciti fuor del pelago alla riva
Si volge all' acqua perigliosa, e guata.

E tanto basti per esempio. Imperocchè chi volesse andar raccogliendo tutti gli esempj per dimostrare come in ogni effetto bisogna eleggere i proprj atti, senza i quali una pittura non può nulla valere, difficilmente vi si troverebbe il fine.

Si ha anco d'avvertire alle stagioni, perciocchè la state fa i moti aperti, lassi, e pieni di sudore, e rossore; il verno li fa ristretti, ritirati, e tremanti; la primavera allegri, gagliardi, pronti, e di buon colore; e l'autunno dubbiosi e più inchinati alla melanconìa che altrimenti. Se si dipingesse però un uomo affaticato, senza riguardo della stagione, benchè più alquanto di estate che di altre stagioni, si ha sempre da rappresentare coi membri rilevati, oppressi, e spuntati in

fuori, colmi di sudore e d'infiammazione, massime in quelli che portano carichi, tirano pesi, o si affrettano a saltare, andare, giocar d'armi, combattere, e fare simili esercizj. Il sonno poi non fa mostrar moto di vigore, nè di forza più, come se fosse un corpo spento di vita. E però si avvertisca di non fare, come sogliono alcuni, in quelli che dormono attitudini, e giaciture, nelle quali sia inverisimile nè manco possibile che altri possa prender sonno; come talora si vede in persone poste a traverso ai sassi, panche, e simili, rappresentate con le membra che si sostengono e fanno forza. Nel che ben chiaro si vede che cotali pittori non sanno osservar decoro.

Dai gusti ancora nascono i suoi moti, siccome sperimentiamo ad ogni ora, facendo il brusco ed acerbo inarcar le ciglia, e le altre parti; il dolce e soave rasserenar la faccia, come fa similmente il buon odore; dove per il contrario il reo ci fa turare le nari, guardar traverso, volger le spalle, con ciglia increspate, occhi quasi rinchiusi, e bocca ristretta in dentro. Dall'udito e dal tatto si causano altresì nei corpi nostri i suoi moti diversi tra loro. Perciocchè, per esempio, dall' acuto suono e strepitoso ne nasce un subito tremore e spavento; dal toccare cose calde ne nascono moti veloci e presti; dal toccar le fredde, moti ritirati, colmi di tremore, come avviene a chi di verno tocca ghiaccio o neve. Così conchiudo del vedere, perchè mirando cose oltra modo chiare, ne avviene che si abbaglia la vista, e l'uomo se ne ritira, e schermisce; mirando le oscure si aguzzano gli occhi declinandoli, e quasi chiudendoli in quella guisa che sogliono i pittori quando

vogliono vedere d'appresso che effetto faccia una pittura da lontano. E quivi porrò fine ai moti più importanti semplici, per venire ai moti multiplici.

CAPITOLO XVIII.

Dell' amicizia, ed inimicizia dei moti, e loro accoppiamenti.

Perchè oltre a tutti i moti, che in generale, ed in particolare si sono dichiarati, siccome quelli che per ordine vanno espressi nelle figure, si ricerca anco che secondo la ragione dell' amicizia, ed inimicizia loro, si consideri in qual modo due, tre, e quattro insieme si possano accoppiare, e dimostrare in un medesimo corpo, e risplendere nella faccia, sì come hanno fatto i buoni pittori antichi e moderni, benchè pochi: per questo sapere facilmente, secondo la detta ragione delle radici delle passioni dell' animo, e dei quattro umori, e loro convenienze si procederà, facendo da quelle come da tronchi spuntar fuora i suoi rami. Primieramente si trovano essere nimici, e non potersi unire insieme in un istesso soggetto i moti ansiosi, tediosi, tristi, pertinaci, e rigidi, con i temperati, modesti, graziosi, reali, clementi, ed allegri; nè i moti timidi, semplici, umili, puri, e misericordiosi si possono unire con i violenti, impetuosi, arroganti, audaci, crudeli, e fieri. Dall' altra parte saranno amici gli ansiosi, tediosi, tristi, pertinaci, e rigidi, con i timidi, semplici, umili, puri,

e misericordiosi; ed ancora s'accoppieranno, ma non già con quella facilità e simpatìa, con i violenti, impetuosi, arroganti, audaci, crudeli, e fieri. I temperati, modesti, graziosi, reali, clementi, ed allegri possono convenir con i timidi, semplici, umili, puri, e misericordiosi; ed ancora con gli audaci, fieri, magnanimi, liberali, venusti, lascivi; e così di mano in mano in tutti gli altri moti si possono agevolmente trovare le loro convenienze, e discordanze. Il che saputo ed inteso, facilmente poi si accoppiano insieme i moti, e si rappresentano nella faccia in quella guisa che si conviene all' istoria, ed all' effetto onde sono mossi; come per cagion d'esempio in Abramo quando crede di dover sacrificare a Dio il figliuolo, la pietà, il dolore, ed obbedienza; ed in Isacco i medesimi effetti mescolati con tremore e doglia.

Oltre di questo vi sono alcuni moti che tra loro sono inimicissimi, e nondimeno ambi sono amici di un altro, e per questa ragione si convengono insieme: perocchè si vede, che l'ardire e la paura tra se sono inimici, e tuttavia l'uno e l'altro è amico dell'onestà, e della lascivia. Queste due parimenti non si compatono insieme, anzi sono tra se contrarie, nondimeno a tutte due convengono, e sono amiche l'allegrezza, e la liberalità, ad anco la malignità, e lealtà, tutto che queste due siano tra se nemiche. La crudeltà parimente, e la pietà contrariissime fra di loro, possono però convenire con la lascivia, con l'allegrezza, e con la castità. La venustà, e la viltà tra se discordi, si congiungono nell' umiltà. L'amore e l'odio tanto nemici, si riconciliano, e fansi amici del contento; l'onore, e vituperio

si accoppiano nell'allegrezza; l'allegrezza, e la malinconìa si possono unire alla pietà, alla lascivia, alla crudeltà, alla lealtà, alla liberalità, alla religione, alla prudenza, e simili. La stabilità, e volubilità repugnanti tra se, hanno loco insieme nella lascivia, crudeltà, pietà, ed onestà. Il dolore nemico del riposo, l'allegrezza, l'avarizia, e la liberalità si accompagnano con diversi vizj; la furia, e la temperanza con la lealtà, e liberalità; l'arroganza con la modestia, e con l'allegrezza; l'ardire, la forza, la sfacciatezza, e la vergogna con la liberalità, forza, ed ostinazione; la giustizia con la ignoranza; la lascivia, l'onestà, e l'allegrezza con la religione. Oltre queste, sono amiche insieme l'una verso l'altra la giustizia, l'onore, la venustà, la prudenza, la costanza, la clemenza, l'ardire, la liberalità, e l'allegrezza. Ma la lascivia è amica dell'ardire, liberalità, ed allegrezza, e non degli altri; l'onestà di tutti; la durezza, e la melanconìa della costanza; e l'ardire della durezza. Vediamo ancora il timore, ed il sudore non stare insieme, e pure unirsi nel dolore; la pallidezza essere contraria al rossore, e tuttavia amichevolmente congiungersi nell' istesso dolore. Così fra i vizj sono discordi l'insolenza, e la poltronerìa, nondimeno convengono con la lascivia; la fierezza è contraria alla timidità, tuttavia entrambe si uniscono con la volubilità. L'ostinazione nemica alla volubilità s' accompagnano alla fierezza, crudeltà, ignoranza, superbia, lascivia, insolenza, e simili; la superbia e viltà, alla rigidezza ed all'odio; l' impeto, la furia, e la rabbia, tutte nemiche all'accidia, si convengono con lei nell' odio, ed anco nella vendetta, strage, e morte. La miseria, e vanagloria contrarj fra

se, sono d'accordo nella pazzìa, ed ignoranza; l'alterezza, vanità, e dispregio, col tradimento, odio, e rigidezza. Finalmente fra i moti viziosi, e riprensibili sono amici fra se gl' insolenti, fieri, crudeli, audaci, ostinati, empj, e rozzi, e non possono aver loco insieme con loro i timidi, vili, miseri, infingardi, e simili. E questi possono accompagnarsi con i volubili, ignoranti, vani, lascivi, sporchi, ed altri tali che si accoppiano poi con quei primi che abbiamo detto; e così accompagnando i moti con ragione secondo questa amicizia, e nimicizia che abbiam detto ritrovarsi fra di loro, si verrà non solamente con facilità, ma anco con lode del pittore a rappresentare ciò che si vuole; come per esempio se si rappresenterà Giove mentre che abbraccia, e fa carezze alla figliuola d' Inaco, ancora che egli fosse di sua natura, e per l'occasione piacevole ed allegro, nondimeno nell' allegrezza, e piacevolezza mescolerà, e quasi confonderà la maestà, l'ardire, e la lascivia; e se altrimenti si esprimesse, agevolmente non potrebbe parer Giove, essendo che si può ancora far carezze ad una fanciulla, ma con gesto vile, e poco onesto, il che non converrebbe, anzi sarebbe cosa estremamente disdicevole a rappresentare in un tal Dio.

CAPITOLO XIX.

Di alcuni moti di cavalli.

Oltre ai detti moti che naturalmente secondo le membra il cavallo può fare, ve ne sono altri ancora di non minore importanza, ad intelligenza de' quali serviranno quelli di cui si è trattato nella pratica. Ora dico che non per altro il cavallo si muove che per far qualche effetto, e però secondo quelli egli si muove, siccome ancora secondo i casi che dopo succedono. E quivi bisogna aprir benissimo gli occhi, perchè tutta la scienza del far cavalli quindi dipende; e per farsi famigliare tal considerazione, bisogna in gran parte servirsi delle fatiche già fatte dagli altri, così in pittura, e scultura, come in iscritto, per più facilmente investigare gli atti, ed effetti dei cavalli dal naturale, e disporli con la sua debita ragione come si conviene. Che ben si sa, che in cose difficili importa molto il reggersi, ed aprir gli occhi dietro agli esempj dati, perciò anch'io dovendo trattare di questi moti secondo gli effetti, mi sono servito di poeti, ed altri scrittori, i quali con parole gli hanno di maniera dipinti, che meglio col pennello non si possono dimostrare.

E prima in un cavallo spaventato con il cavaliero in la sella, Achille Tazio l'espresse mirabilmente, descrivendo il cavallo di Clinia, sopra cui sedea Caricle bellissimo giovane, dicendo, che avendo Caricle abbandonate le redini del cavallo tutto molle di sudore, ed asciugandogli i sudori della sella, fu fatto d'improv-

viso strepito colà dietro, onde il cavallo spaventato saltò, alzandosi erto in aria, e furiosamente trasportò il giovane; perciocchè mordendo il freno, inarcando il collo, scuotendo i crini, sospinto e messo in furia dalla paura, volava per aria; e dei piedi que' dinanzi ivano saltando, e quei di dietro s'affrettavano di aggiungerli: onde il cavallo tutto riscaldato, furioso, saltando or alto, or basso, per la fretta degli uni, e degli altri piedi, a guisa di nave combattuta dalla fortuna, con la schiena ondeggiava: e l'infelice Caricle quasi bilanciato da queste onde della sella, a guisa di una palla era scosso ora in questa parte, ed ora in quella, cadendo talvolta rovescio sopra la groppa del cavallo, e quando anco a capo chino sopra il collo; talchè dalla tempesta dell' onde gravemente era abbattuto, e non potendo più reggere le redini, avendo dato se stesso al vento del corso, era in mano della fortuna; onde il cavallo correndo con grandissimo impeto, uscì dalla strada pubblica, e saltò in un bosco, dove dopo molte altre cose conchiude alfine, che il misero giovane calpestato, ed impedito dagli arbori miseramente stracciato rimase morto. L'Ariosto volendo dimostrare in un incontro la botta che sentono i cavalli, nel II° canto così dice

Il grave scontro fa chinar le groppe
Sul verde prato alla gagliarda Alfana;

e nel canto ultimo per l'incontro di Rodomonte e Ruggiero,

Posero in terra ambi i destrier le groppe.

Il medesimo poeta volendo descrivere un cavallo che non voglia passare innanzi, e si arresti, così descrisse Bajardo quando era venuto in mano di Sacripante.

Quando crede cacciarlo, egli s'arresta;
E se tener lo vuole, o corre o trotta:
Poi sotto il petto si caccia la testa,
Giuoca di schiene e mena calci in frotta.

Oltre di ciò i cavalli quando stanno fermi non si vogliono lasciar senza moto, ma per il manco farli come dice l'Ariosto di Frontino,

Fare mordendo il ricco fren spumoso.

E se occorre ancora far che un valletto li tenga a mano, vi si darà il moto in quella maniera che insegnò Bernardo Tasso nel I° canto del suo *Amadigi*, quando dice

È leggiadro il destrier, tutto morello,
Stellato in fronte, e di tre piè balzano:
Morde ad ogni ora il fren schiumoso e bello,
E annitrendo si fa udir lontano:
Gonfia le nari, soffia; e presto e snello,
S'aggira intorno al picciolettto Nano:
Non sa in un loco star; ma con un piede
La terra ad or ad or percuote e fiede.

Concludo finalmente, che di ogni sorta di moto se ne può trovare esempio appresso i buoni poeti, così latini come toscani, i quali non starò quì a raccogliere, che sarebbe fatica non pur lunga, ma infinita. Basti d'avere accennato questi pochi, secondo che di sopra promisi di dover fare, acciocchè si conoscesse in qual modo sopra tutto si hanno da dare ai cavalli i moti convenienti, e corrispondenti agli atti che fanno; siccome Leonardo principalmente ne designò gran parte, il quale in questa parte è stato principale fra i moderni, e fra gli antichi forse ha superato Nealze pittore, il quale avendo, come unico ch'egli era in questo, dipinto

un cavallo stracco, gli volle fare ancora la schiuma alla bocca nel modo che si legge. Così vogliono essere rappresentati in atto che paja che annitriscano, saltino, e grillino al suon delle trombe; e negli spaventi, e pericoli si gli ha da dare sembiante, e moto di paura e spavento, come si vede nel cavallo di S. Giorgio, di Cesare da Sesto, mentre s'accosta al dragone, in cui si vede vivo, e divinamente espresso quell' impeto, con che si sforza di ritrarre il piede, e fuggire l'orribile vista del dragone, e tuttavia a viva forza è ritenuto dal Santo finchè dà fine alla magnanima impresa: del quale io n' ebbi già un disegno con altri diversi di Leonardo, il quale in ciò non fu meno eccellente che si fosse nel resto, siccome si può vedere fra le altre cose da un cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua mano, che ha il cavalier Leone Aretino statuario.

CAPITOLO XX.

Dei moti degli animali in generale.

Siccome i moti del corpo umano, e del cavallo, dei quali si è trattato sino adesso, sono tra se differenti, come di già si è detto, essendo come a dire alcuni pigri, ed altri veloci, secondo le qualità del corpo che li move, secondo la passione dalla quale è soprappreso, ed ancora secondo l'abitudine e costituzione di esso corpo, vedendosi uno grosso di corpo, e di spirito gagliardo, non poter mostrare appieno i moti fieri, gagliardi,

ed agili nelle sue membra, come farà un sottile, ma ben quadrato, e senza quella soprabbondanza di carne; così non è punto da dubitare, che negli altri animali ancora non siano i moti tra se differenti, per le lor diverse qualità e disposizioni di corpo. Perciocchè non istarebbe bene, ed ognuno il comprende, fare in Giove convertito in toro i moti così gagliardi, ed agili, come nel generoso Bucefalo d'Alessandro Magno; e la misera figliuola d'Inaco cangiata in vacca, corrente con la testa erta, con le gambe leggiere, e levate in alto, come farebbe il cervo di Cesare; nè il porco di Calidonia così fiero e sicuro come il leone nemèo; nè Callisto cangiata in orsa col figliuolo Arcade, leggiera e veloce come il pardo dei tre Magi, o la tigre di Cosimo gran duca di Toscana; nè gli agnelli di Giacobbe agili e veloci come il cane di Cefalo, e così va discorrendo. Oltre di questo conviene ancora negli animali considerare le loro passioni, secondo le quali si muovono, e così dimostrarli; come già fece Leonardo Vinci, il quale dipinse un drago in zuffa con un leone con tant' arte, che mette in dubbio chiunque lo riguarda chi di loro debba restare vittorioso; tanto espresse egli in ciascuno i moti difensivi ed offensivi: della qual pittura io ne ebbi già un disegno, che molto m'era caro. E per bene investigare, ed intendere la natura di tali animali, e ridursi a memoria i loro effetti, e moti, giudico espediente (lasciando quelli delle pile antiche) il leggere i poeti, che ne' paragoni, e negli esempj gentilmente ne toccano, come si può vedere in Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Catullo, ed altri, i quali sono stati imitati tutti dal famoso Ariosto in

quel suo non mai a bastanza lodato *Furioso*, dove mi sovviene di aver letto nel canto II°, a proposito di due cani azzuffati insieme, questa stanza:

Come soglion talor dui can mordenti,
O per invidia o per altro odio mossi,
Avvicinarsi digrignando i denti,
Con occhi biechi, e più che bracia rossi;
Indi a' morsi venir di rabbia ardenti,
Con aspri ringhi e rabbuffati dossi;
Così alle spade e dai gridi e dall' onte
Venne il Circasso e quel di Chiaramonte.

Ed al canto X°, dove esprime gli atti che usa l'aquila in prendere il serpe,

Come d'alto venendo aquila suole,
Ch' errar fra l'erbe visto abbia la biscia,
O che stia sopra un nudo sasso al sole,
Dove le spoglie d'oro abbella, e liscia;
Non assalir da quel lato la vuole
Onde la velenosa e soffia e striscia;
Ma da tergo la adugna, e batte i vanni,
Acciò non se le volga e non la azzanni:

ed altrove dimostrando l'aquila, che negli artigli tenga poi stretta alcuna preda, dice

O l'aquila portar nell' ugna torta
Suole, o colombo, o simil' altro augello.

Altrove volendo darci ad intendere un porco errante per una selva,

Come andar suol tra le palustri canne
Della nostra Mallea, porco silvestre,
Che col petto, col grifo e con le zanne
Fa, dovunque si volge, ample finestre.

Ed in altro loco nel canto XVIII°, parlando del Leone:

Come vider Rinaldo che si messe
Con tanta rabbia incontra a quel signore,
Con quanta andrìa un leon ch' al prato avesse
Visto un torel ch' ancor non senta amore:

in altro loco del leone affamato,

Come impasto leone in stalla piena,
Che lunga fame abbia smacrato e asciutto,
Uccide, scanna, mangia, a strazio mena
L' infermo gregge in sua balìa condutto.

E nel canto XIX° dell' orsa:

Come orsa che l'alpestre cacciatore
Nella pietrosa tana assalita abbia,
Sta sopra i figli con incerto core
E freme in suono di pietà e di rabbia:
Ira la 'nvita e natural furore
A spiegar l'ugne e a insanguinar le labbia;
Amor la 'nteneristce, e la ritira
A riguardare ai figli in mezzo l'ira.

E parlando delle pecchie, quando nel loro alveare entra la rondinella:

Come, allor che 'l collegio si discorda,
E vansi in aria a far guerra le pecchie,
Entri fra lor la rondinella ingorda,
E mangi e uccida e guastine parecchie.

E del toro disperato nel canto XXVII°:

Come, partendo, afflitto tauro suole,
Che la giuvenca al vincitor cesso abbia,
Cercar le selve e le rive più sole
Lungi dai paschi o qualche arida sabbia;
Dove muggir non cessa all' ombra e al sole,
Nè però scema l'amorosa rabbia.

Tali ed altri diversi esempj si ritrovano ne' buoni poeti, co' quali s'appara facilissimamente in qual modo abbino da essere espressi i varj moti degli animali, quando non si può dal naturale ritrarli. Nè la lezione solamente dei poeti, ma anco degl' istorici e di altri scrittori, giova a conoscere la natura e forma degli animali, e saper dare a ciascuno secondo quello il suo moto, come di sopra ho detto, proprio e conveniente; e non fare che un animale contrasti con quello che egli di natura fugge; nè superi quello che non può; nè si accompagni col natural nimico; nè che il leone, per esempio, vedendo il gallo si fermi, anzi fugga, siccome l'aquila dal grifo. E così si può dir degli altri, secondo la specie loro amica o nemica, forte o debole, ardita o paurosa.

CAPITOLO XXI.

Dei moti dei capelli.

In tutti que' modi, ne' quali ho detto muoversi il corpo umano, cioè d'insù, d'ingiù, di quà, e di là, dinanzi, e di dietro, si movono anco i capelli tra loro in giro avvolgendosi. I vôlti all' insù si fanno quando vuolsi rappresentare una persona atterrita per qualche spaventosa vista, o altro gran pericolo. A tali anco, che hanno mala fisonomia, le berre ovvero capelli piani, che si dimandano rabbuffati, si fanno vôlti all'insù. Si veggono altresì le chiome tra loro raccolte in alto,

ed ancora i capelli sparsi, quando si fingono essere in loco alto, e di sotto può spirar qualche vento, o arder fiamma che li muova, come si vede in quelli che sono abbruciati, che la fiamma li sospinge insù. I capelli ingiù sono quelli che sparsi veggiamo cadere su per le spalle, come di chi pettina, ovvero si vuole acconciare le treccie; o come di chi naturalmente le porta sempre, come usò Cristo, e gli apostoli, ed altri secondo l'usanza antica dei greci, ebrei, e persj. Così ricadenti sono proprj ancora dei poveri mendici, e dei ruffiani. Quelli che voltano di quà e di là, si danno quando si finge un vento che spiri per fianco, e percuotendo faccia per l'aria sventolare le chiome dalla banda opposta; ovvero che la persona s' inchina per fianco a far qualche sua cosa. Si muovono per dinanzi, e per di dietro per rispetto anco dell' aura o del vento che soffia; che se spira dinanzi i capelli si spargono per di dietro, e se di dietro, si spargono per dinanzi. E questo stesso effetto lo cagiona anco l' inchinarsi o dinanzi, o di dietro, per avere i capelli tutti questo, che non potendosi sostenere, si lasciano sempre cadere nella parte inferiore. Perciò Cristo quando lava i piedi agli apostoli, tal'ordine di capelli pendenti richiede; e parimenti la Maddalena quando giace avvolta ai piedi del Salvatore. Tuttavia si voltano, però ancora davanti e di dietro, per il corso, e per la fuga, come in una Dafne quando s' invola da Apolline, ed in Assalonne mentre che fugge dal padre. Nè mi pare di tacere che i capelli a Cristo non si hanno da dare in atto che si porgano, nè manco che pajano molto rari intorno alla fronte, imperocchè è cosa da

chi si pettina sovente, e tiensi pulito, al che Cristo non attendeva, nè manco gli apostoli.

Ma passando all' ultimo moto dei capelli, quando si voltano tra loro in giro, giudico che egli sia di tante sorte quanti sono gli ufficj di coloro ai quali si hanno d'attribuire. Perchè il filosofo, ed il teologo vuole per la gravità sua, come benissimo ha osservato Michelangelo nel suo Mosè, aver le berre grosse e tarde; e così fatti anco nella barba si gli richiedono; che in tal modo si vengono ad accompagnare giudiziosamente gli atti, la gravità, l'ufficio, la forma, i panni, e l'età. In un forte come Ercole vogliono essere spesse, e bene incatenate insieme, e giravoltate diversamente con bellissima maniera, ma non però minute, ma sibbene aspre e grosse, perchè la minutezza si conviene ai deboli. Un povero, e vecchio senza vigore li vuole aver lunghi, rari, e tali che appena gli si scorgano, a guisa di chi sia mezzo pelato, come Saturno. Un signore pieno di maestà, come Giove, vuole aver le berre dei suoi capelli non troppo lunghe, nè corte; ma talmente accompagnate, che non pecchino di particolar vizio alcuno; come che non siano tenute simili nè a quelli di Ercole, nè a quelli di Saturno. Le berre rare, ed alquanto larghe e piene si ricercano ai fanciulli, come a Cupidine, ed a verginelle, ma fanciullette. Le berre aspre, ritorte, e presse tra loro, che circondano adornando intorno il basso fronte, si danno ad un animoso e forte, come a Marte. I capelli annodati vagamente insieme, o acconci in treccie per diverse vie, con alcuni benacci per gl' intervalli e con-

torni, sono proprj delle meretrici famose; e però lo specchio viene, siccome stromento da conseguire questo lavoro, dato per carattere a Venere. I capelli alquanto sparsi, e con bel modo annodati insieme col mezzo di qualche pannicello, ovvero velo, si richiedono al volgo, ed anco alle vagabonde, come a Diana dea della caccia. I capelli senza berre, e sparsi di lungo, sono proprj di chi è fanciulla, e debole: e così tutti gli altri moti di capelli di mano in mano, sono secondo le nature, e gli effetti diversi. E quivi si ha d'avere accurata avvertenza, acciocchè per esempio le chiome di Cristo non si diano a Marte. E con questa medesima regola si ha da procedere nel dipingere le barbe, delle quali non starò quì a trattare: avvertendo solamente, che in questa parte dei capelli, gli artefici hanno da porvi ogni sforzo, ed impiegarvi tutta l'arte loro, per farsi di quì giudizio in certo modo di tutto il valor suo. E principalmente vi si hanno da rappresentare i lumi lustri, ed i suoi ricacciamenti, per essere capelli ontuosi, sì che vengano a risplendere più che le carni; e poi non si vogliono rappresentare per esser veduti dappresso, ma sì di lontano senza tratti di pennello, ma con lumi impastati con quella grazia che felicemente hanno espresso i principali pittori in questa parte, come Antonio da Correggio, Giorgione da Castelfranco, Tiziano, Raffaello, Polidoro, Leonardo, Gaudenzio, Andrea del Sarto, Perino del Vaga, il Rosso, il Mazzolino, ed il Boccaccino; e fra i scultori che hanno in ciò imitato la maniera degli antichi, come quelli del Laocoonte, Michelangelo, Donatello, Baccio Bandinelli, Andrea e Giacomo Sansovino, Piero da

Vinci (1), Giovan Bologna, ed il Fontana; e nelle medaglie il singolare Giacomo da Trezzo (2); e nell'intagliarle nelle stampe i divini Alberto Durero, Luca d'Olanda, Marcantonio bolognese, e Cornelio (3) fiammingo.

CAPITOLO XXII.

Dei moti di tutte le sorte di panni.

I moti dei panni, cioè delle loro falde, o vogliam dir pieghe, hanno da scorrere in tutte le parti, non altrimenti che rami da tronco d'arbore; e così fare, che una piega nasca dall'altra, come esce l'uno dall'altro ramo, ovvero onda da onda, in modo che non vi sia parte alcuna del panno, nella quale non si veg-

(1) Nipote di *Leonardo*. Lavorò in Firenze di scultura sotto il *Tribolo*: aveva dicissette anni. *Francesco Bandini* portollo a Roma, ove lavorò in cera, in creta, e in marmo. Fece un Sansone che uccide con la mascella un filisteo, gruppo colossale interrottogli dalla morte non finiti i ventitre anni. Il *Varchi* pianselo in un *sonetto*.

(2) Apprese l'arte dei musaici in Milano, per essa abbandonò totalmente il pennello, e divenne sì celebre, che *Filippo II* chiamollo a fare il magnifico tabernacolo dell' Escuriale, che è creduto, se non il più bello, il più ricco del mondo. Altri lavori condusse in Madrid, dove aveva acquistata tanta riputazione, che la contrada in cui abitava, si chiamò, e chiamasi ancora di *Giacomo Trezzo*. Morì nel 1595.

(3) Di cognome *Enghelbrechten*. Studiò profondamente le umane passioni, e seppe dottamente esprimerle in ogni fisonomia: Morì in Leida sua patria nel 1533. Dalla sua scuola uscì *Luca Dammesz* di Leida chiamato *Luca d'Olanda*.

giano quasi tutti i medesimi moti. Ora vogliono questi moti essere moderati, facili, e liberi, senza interrompimenti, e che mostrino piuttosto grazia e facilità, che maraviglia d'affettato studio, e gran fatica. E perchè i moti servono a tutte le sorte di panni, siccome quelli dei corpi, ragione è che siano differenti tra di loro, siccome i panni sono differenti anch' essi. E però debbono essere più leggieri nei panni sottili, come zendadi, tele, veli, e simili, nei quali le pieghe sono minute, e si levano tremando, e quasi piacevolmente ondeggiando gonfiano per poco, dilatandosi, e facendo vela dove più il moto per il vento piglia forza; e vanno ancora a trovare il nudo per tutto, come chiaramente si vede ne' villani, ai quali dalla parte onde soffia il vento si veggono i panni sottili distesi sopra il nudo, e dall'altra parte sventolano. Il simile avviene di legami, di cinti, di mantelli, e di simili, i quali moti tutti convenientemente si appartengono, e debbonsi dare ai panni delle ninfe, ed altre Dee, alle quali la leggierezza si conviene. I moti gravi si hanno da accomodare ai panni sodi, dove le pieghe sono rare, e grosse, sì che lentamente possono pigliar moto; e però cadono all' ingiù, e difficilmente possono trovare il nudo per la grossezza che da se medesima si sostiene. E questi moti principalmente si veggono nei broccati, nei feltri, nel cuojo grosso, e simili, nei quali non può avere forza l'aria più che tanto; e però le pieghe loro fanno i moti suoi secondo che sono trattati, ed oppressi da chi li porta, come sotto le braccia, e sotto le ginocchia per l'aprire e snodar delle gambe, e delle braccia, tuttavia facendo falde grosse, dure, e ferme, senza

minutezza, o debilità; di maniera che sopra di esse si potrebbono riporre per sostegno altri panni sottili senza opprimerli.

I moti temperati, che non tengono nè del grave nè del leggiero, sono quelli che si veggono nelle falde di panni come di rascia, e di altri panni di lana fini, i quali perciò si lasciano convenevolmente muovere dall'aria, e reggere dalle membra umane per loro commodo; e così facendo bellissime e temperate falde, seguono il nudo benissimo, ed ancora vanno leggiadramente e vagamente scherzando intorno ai lombi: e di quì Raffaello, Michelangelo, Leonardo, Gaudenzio, Alberto Durero, e gli altri eccellentissimi in panneggiare, hanno tolto il modo e la maniera del dar moto ai suoi panni, siccome dal più bello degli altri, per servirsene generalmente nei mantelli dei santi, e ne'padiglioni che si fingono di tali drappi. Con questi si aggiungono altri moti, che si dimandano vôlti e traversi, e sono proprj de' damaschi, rasi, ormesini, e simili, ne' quali si veggono le falde traversate e rotte fra di loro, per le diverse forze del drappo; donde hanno cavato i veneziani quel loro modo di panneggiare, e far falde molto rimoto, e ripugnante ai detti moti che seguirono Raffaello, e gli altri; il quale veramente non vorrebb' essere osservato in altro loco che ne' ritratti, dove pare che non solamente bene stia, ma quasi che necessariamente vi si richiegga. Ma nell' istorie per mio parere regolarmente non si dee usare: e se pure occorre di doverlo rappresentare in alcun loco, non si dee totalmente fare, ma imitarlo solamente, e quasi che accennarlo con grazia, di maniera che non paja

affettatamente cavato dalle vesti naturali senza grazia ed ordine; il che molti, quanto al giudizio mio, con poca ragione sogliono spesse volte usare. Altri moti anco si potrebbono considerare, come di velluti, cuoi sottili, e simili, che tutti sono fra loro diversi; ma bastando quanto si è detto per intelligenza di tali moti, più oltre non mi stenderò; avvertendo solamente il pittore, che in questa parte non meno che nelle altre, collochi studio, tempo, e fatica; poichè di quì non meno, che d'altronde dipende la perfezione, ed eccellenza sua, per esser questi moti de' panni tanto propinqui al vivo dell' uomo, che sensibilmente si comprende, e tocca con mano, che i moti di un panno sono atti a far parere una figura storpiata e goffa, che muoverà stomaco e riso ne' riguardanti. Come già furono certi panni che usavano i nostri bisavoli di duecento anni addietro, che non altro pajono che falde vergate, e come a dire fatte a candele; cosa che è usata anco da alcuni moderni, che si tengono valenti, facendo di più moti lunghi, e continuati per le falde a guisa di cannoni pendenti, senz' altra grazia. Un altro mancamento si scorge anco ne' panni dei vecchi pittori, che pajono fatti in certo modo a scaglie, secondo che li cavavano da modelli d'uomini, credo io, vestiti di carta. La cosa è stata poi ridotta a perfezione con fatica grandissima da Bramante, ed Andrea Mantegna; e dopo fu anco ricorretta, e pulita un poco più da Alberto Durero, e da Luca d' Olanda.

CAPITOLO XXIII.

Dei moti degli arbori, e di tutto ciò che si muove.

Finalmente i moti in ciascheduna cosa che si muove si hanno con giudizio da esprimere, secondo che si conviene alla cosa a cui si danno, or leggieri, or tardi, or mobili, ed ora altrimenti. E prima nelle piante quando sono percosse dal vento, i rami più sottili, e perciò anco più leggieri, hanno da essere rappresentati in atto che si percuotano insieme, cedendo, ed inchinandosi dalla parte opposta a quella d'onde spira il vento, più assai che i sodi, e perciò gravi, restando il tronco forte e saldo. I rami che d'indi nascono cominciano a piegarsi, e gli altri che da quelli sorgono, tanto più, sì che viene a mostrarsi l'istessa leggerezza nelle foglie. Ben è vero che non tutti gli arbori si muovono ad un modo, perchè il salce si muove, e crolla estremamente, ed il pino non mai, o ben poco; e così si potrebbe discorrere in tutti gli altri. Ma quì si ha d'avvertire che le piante novelle tenere di tronco si cominciano dal basso del tronco a crollare co' rami, e con le frondi. L'erbe anch'elleno, i fiori, e i frutti hanno i suoi moti tremanti, secondo il vento, e l'aura che soffia, ed ancora secondo che sono oppresse da qualche cosa, come per esempio una spica di formento da un uccello, il quale non solamente la farebbe torcere, ma la tirarebbe a terra; siccome bene avvertì quel villano fino al tempo dei greci a certo pittore, non mi sovviene se fosse Aristide, o Panfilo, il quale aveva una tal

cosa dipinto, cioè un uccello sopra una spica, senza fare che la spica punto si torcesse. Medesimamente i moti delle cose insensate, come il tremolar delle piume, delle ali, e de' pennacchi, il torcere delle corde, de' legami, il volar delle paglie, della polve, e di simili cose si hanno da mostrare secondo la violenza che gli vien fatta; acciocchè non si dia ansa ad alcuno, per goffo che sia, di tartassare, e mordere una pittura per altro eccellente, siccome si fece poco tempo fa d'una medaglia d'un buono statuario, il quale nel rovescio di quella, dove aveva ritratto Michelangelo, aveva fatto un povero guidato da un cane legato con una corda al collo, la quale si vedeva tutta stesa e diritta a guisa d'un bastone, senza calata alcuna: il che diede occasione sino ad un fanciullo di motteggiarla, e dire, che se quel cane avesse tirato quella corda così fortemente, o si sarebbe affogato, o non avrebbe potuto gir più oltre, con tanto riso di alcuni pittori che erano meco, che ne furono per iscoppiare. Molti altri simili moti si trovano posti nelle pitture che fanno ridere le genti, i quali così di leggieri non scapparebbono dalle mani dei pittori, se in ciascuna cosa che si dipinge si considerasse il suo essere, per piccola che fosse, come faceva l'accurato Leonardo, e Cesare da Sesto, dalle cui mani non usciva mai opera che del tutto non fosse perfetta. E però anco nelle minute erbette si veggono le fatture loro perfette, e mosse secondo la loro ragione. Alberto Durero non men di loro ebbe questa bellissima cura, come si può comprendere appieno nelle sue carte e coloriti, nei quali si vede dato il debito moto sino ai menomissimi peli di barba,

come in quella del duca di Sassonia, il quale ancora fu ritratto da Tiziano; e dopo ancora ne' peli del cane di S. Eustachio; ne' cavalli della carta del senso, e della morte; e nelle foglie di Adamo ed Eva grandi.

Nel mare si vogliono altresì esprimere i suoi moti in rappresentar le diverse agitazioni delle onde; e così nei fiumi, e nelle navi e barche que' salti delle onde agitate dalla fortuna, e quel contrasto che vi fa la nave. Nelle acque anco che cadono d'alto si ha da rappresentare il suo moto, e massime quando percuotendo sopra scogli o sassi, si veggono que' spruzzi risaltar nell'aria bagnando d'ogn' intorno. Nell' aria diansi con giudizio i suoi moti alle nubi, or compresse dai venti, ed or sospinte furiosamente alle grandini, alle saette, ai folgori, alle pioggie, ed altre cose tali, che si generano nella region dell' aria. Finalmente non si può far cosa che in certo modo non vi si abbia a rappresentare il suo moto. Ma per essersene ragionato tanto, che al mio parere è a bastanza, darò fine a questi moti nel caldissimo moto delle fiamme ardenti del desiderio di andare avanti sempre verso il fine, non altrimenti che si facciano esse avanti agli occhi nostri, quantunque percosse ed agitate in varie parti dal vento, accrescendosi e rinforzandosi sempre.

FINE DEL LIBRO SECONDO.

LIBRO TERZO

DEL COLORE

CAPITOLO I.

Della virtù del colorire.

Non è dubbio, che tutte le cose ben formate e condotte per disegno, e di poi colorite secondo l'ordine loro, non rendano il medesimo aspetto che rende la natura istessa in quel moto, o gesto: perocchè sino i cani vedendo altri cani dipinti, dietro gli abbajano, quasi chiamandoli e sfidandoli, credendo che siano vivi per la sola apparenza, non altrimenti che facciano vedendo se stessi in uno specchio; come si narra aver fatto un cane, che ne guastò uno che aveva dipinto Gaudenzio sopra una tavola di un Cristo che portava la croce, a Canobio. E si legge gli uccelli esser volati ad altri uccelli perfettamente rappresentati, come fecero quelle pernici, che volarono alla pernice dipinta da Parrasio sopra una colonna nell' isola di Rodi. Raccontano gl' istorici, che fu già dipinto un drago in Roma così naturale nel triumvirato, che fece cessar gli uccelli dal canto. E fu cosa più maravigliosa quella pittura nel teatro di Claudio il bello, ove si dice che gli volarono negli occhi i corvi ingannati dall' apparenza delle tegole finte, e vollero uscire per quelle finestre finte, con grandissima maraviglia e riso dei riguardanti. È istoria nota a ciascuno di Zeusi, che dipinse certi grappi d'uva tanto naturali, che nella piazza del teatro vi volarono gli uccelli per beccarli; e che egli medesimo restò poi ingannato del velo, che contra que'grappi d'uva aveva dipinto Parrasio. Mi sovviene ancora di

quella grandissima maraviglia del cavallo dipinto per mano di Apelle, a confusione di alcuni pittori che lo gareggiavano, il quale tantosto che i cavalli vivi ebbero visto, cominciarono a nitrire, sbuffare, e calpestar coi piedi in atto d'invitarlo a combattere. L'istesso Apelle dipinse quel mirabile Alessandro col folgore in mano, il quale mostrava tanto rilievo. In Roma a giorni nostri in Trastevere (1) si vedono dipinti da Baldassare da Siena (2) certi fanciulletti che pajono di stucco, talchè hanno gabbato talvolta gli stessi pittori (3); i quali esempj con tutti gli altri che si leggono della virtù del colorire, facilmente si possono ammetter per veri, poichè anco ai tempi moderni Andrea Mantegna ingannò il suo maestro con una mosca dipinta sopra al ciglio d'un leone; ed un cert' altro pittore dipinse un pappagallo così naturale, che levò il canto a un pappagallo vero. E sanno molti che Bramantino (4) espresse in certo loco di Milano, nella porta Vercellina, un famiglio così naturale, che i cavalli non cessarono mai di lanciargli calci, finchè non gli rimase più forma d'uomo. Ed il Bernazzano eccellente in far paesi, rappresentò certe fragole in un paese sopra il muro, così naturali, che i pavoni le beccarono, credendole naturali e vere; ed il medesimo in una tavola dipinta da Cesare da Sesto, del battesimo di Cristo, nella quale fece i paesi, dipinse sopra

(1) Nel palazzo alla Lungara chiamato la *Farnesina*.

(2) *Baldassare Peruzzi* detto anche *da Siena* perchè originario di quella città, ma nato però nel 1481 a Volterra.

(3) Ne restò ingannato lo stesso *Tiziano*.

(4) *Bartolommeo Suardi* prediletto allievo di *Bramante*, donde ebbe il suo soprannome.

l'erbe alcuni uccelli tanto naturali, che essendo posta quella tavola fuori al sole, alcuni uccelli gli volarono intorno credendoli vivi e veri, la quale si trova ora presso il Sig. Prospero Visconte cavalier milanese ornato di belle lettere.

Ma superfluo è quasi l'andar raccogliendo queste minime meraviglie, essendovi di gran lunga maggiori maraviglie nel colorire; poichè rappresenta la differenza tra ciascun animale se è terrestre, aquatico, o volatile, e distingue gli uomini di ciascuna regione; ed ancora nell' istess' uomo mostra le passioni dell' animo, e quasi la voce istessa, mostrando le sue complessioni, come se naturalmente fossero. E tra gli elementi mostra i lucignoli, le fiamme, le acque, i fonti, le nubi, i lampi, i tuoni, e le pietre, ed in ciascheduna si contengono quasi tutte le virtù del colorire, le quali tacerò in questo loco, concludendo solamente questo, che tanta è la virtù del colorire, che non vi è cosa alcuna corporale da Dio creata, che per essa non si possa rappresentare come se vera fosse. E questo vanto che si può dare in questa parte alla pittura, io giudico che sia uno dei maggiori e più illustri, che si possa dare ad arte alcuna. Oltre che tanto più questa s'innalza sopra le altre e risplende, quanto che per gli occhi principal senso opera, e rappresenta la bellezza, e tutte le cose, conforme a quanto creò giammai Dio. Nè solamente esprime nelle figure le cose come sono, ma mostra ancora alcuni moti interiori, quasi pingendo e ponendo sotto gli occhi l'affezione degli animi, ed i loro effetti. Donde s'inferisce che quest' arte giova ancora alla religione, poichè per lei si vengono a rappresen-

tare non solamente le immagini de' santi, ed angioli, ma anco dell' istesso Cristo: e di più col mezzo della speculazione dà forma all' eterno Creatore delle cose. Perciò è degna di essere abbracciata da tutti, e riverita, siccome cosa data da Dio a conservazione ed accrescimento della religione, e splendor de' pittori, i quali col mezzo delle opere loro rappresentano e fanno vedere la forza data e concessa a quest' arte, la quale è tale e tanta, che tutte le altre arti da lei si regolano, e da lei si ritraggono gli esempj di far tutte le cose con ordine, con modo, e bellezza: il che senza lei far non si potrebbe, come si può comprendere dalle cose fatte ne' tempi che questa mirabil' arte era perduta. Onde tanto più dobbiamo render grazie a Dio, che per infinita bontà ce l'abbia restituita, e fatto grazioso dono a molti pittori, che di sopra abbiamo in diversi luoghi nominati, di perfetta cognizione ed eccellenza in molte parti della pittura, sì che l'hanno fatta risplendere non meno che si abbino fatto gli antichi, e condotta a tanta perfezione, che senza dubbio poco più si può fare di quello che eglino han fatto in quelle facoltà, che Dio ha concesso loro.

CAPITOLO II.

Della necessità del colorire.

Per essere tempo ormai di colorire il disegno, di cui si è trattato fin quì, e farlo in pittura più perfetto che

si potrà, abbiamo in questo libro da trattare de' colori, e delle loro amicizie ed inimicizie naturali, così per materia come per apparenza, ed ancora della loro convenienza; e come si mescolino insieme, e delle misture loro, e come siano necessarie in tutte le sorte di dipingere; e finalmente per le carni che color si gli convenga. Ma in questo trattato non mi stenderò a dir minutamente di tutti i colori, ma solamente dei principali, perchè si generarebbe confusione, oltre che sarebbe anco cosa infinita. E dei colori principali toccherò gli effetti loro, e mescolanze più importanti, lasciando di dire, per non causare oscurezza, massime non essendo molto a proposito, in qual parte del mondo nascano tutti i colori naturali, e di qual materia si facciano gli artificiali. E perchè anco le quantità delle mescolanze non si possono intendere (oltre che di numero non vi si troverebbe il fine) farò menzione solamente di alcune principali, perchè con l'esempio di quelle l'altre si reggono. Non lascierò però d'avvertire, che questa parte di pittura è niente da se senza l'ajuto degli altri. Ma se tutte insieme si uniranno, faranno vedere cose maravigliose, e mostreranno tutta la forza e disegno, e più perfettamente l'intenzione del valente pittore; non essendovi quella confusione, ed abbagliamento di colori, che per l'ordinario si vede nelle opere dei goffi, e poco intendenti pittori.

Ma per venire alla necessità del colorire (il che è mio principale scopo in questo capitolo) dico, che senza esso la pittura non si può adempire, nè ricevere la sua perfezione; perciocchè egli è quello che esprime perfettamente, e dà come a dir lo spirito a tutte le

cose disegnate con la forza degli altri generi; e tanto più esse acquisteranno di grazia e di perfezione, quanto più eccellentemente, e con maggior arte saranno colorite. Onde si vedranno per opera e virtù dei colori, con buon giudizio dispensati nelle pitture, per esempio, in quelle faccie disegnate dolenti nel modo detto quando si è ragionato dei moti, gli occhi di color pallido; nei pazzi un color privo affatto di rosso; negl' iracondi il colore infiammato; ne' lagrimosi gli occhi gonfi di lacrime; ne' tristi ed afflitti il colore smorto, e tendente al nero; e così nell' erbe, fiori, piante, frutti, animali, sassi, panni, capelli, ed in tutto il resto, dandogli il suo color particolare cavato dal naturale, ed ancora dall' imaginazione, secondo le cose dette, e che si diranno intorno a ciò: si faranno vedere tutte le cose del mondo come se naturalmente fossero, esprimendo fino i raggi solari, le stelle, la notte, l'alba, i tuoni, le nubi, i folgori, le comete, la sera, l'aer sereno, le pioggie, i venti, le tempeste del mare, con tutte le altre cose che bisogna ridurre alla perfezione secondo il disegno già fatto dal pittore, con la intelligenza però di quanto si è detto, e dirassi delle altre parti necessarie a quest' arte, d'onde si cava la cognizione di dare la chiarezza, e la oscurezza dei colori.

CAPITOLO III.

Che cosa sia colore, e le sue specie, e donde si cagionino i colori.

Colore, come dice Aristotile, è la estremità della cosa giudicata o visibile in corpo terminato, ovvero è qualità visibile terminata nell' estremità del corpo opaco, la quale innanzi che sia allumata è visibile in potenza, e per beneficio del lume si vede in atto. Perciocchè il colore è cagionato dalla luce nel corpo opaco, e spesso, operando insieme le prime qualità.

Sette sono le specie, ovvero maniere dei colori. Due sono estremi, e come padri di tutti gli altri, e cinque mezzani. Gli estremi sono il nero, ed il bianco; ed i cinque mezzani sono il pallido, il rosso, il purpureo, il giallo, ed il verde. Quanto all'origine e generazione dei colori, la frigidità è la madre della bianchezza, ed a produrla vi concorre la moltitudine del lume. Il calore è padre del nero, e nasce dalla poca quantità del lume, e dalla molta caldezza. Il rosso si fa dalla mescolanza del bianco e del nero. Il violaceo ovver pallido fassi di molto bianco, e di poco rosso. Il croceo, cioè giallo, si fa di molto rosso e poco bianco. Il purpureo di molto rosso, e poco nero; ed il verde di poco nero, e molto rosso. E tanto dovrà per avventura bastare per il fondamento, ed origine de'colori. Ora passerò a trattare della loro materia.

CAPITOLO IV.

Quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori.

Tra i colori materiali che si usano generalmente a questi tempi, se ne ha cognizione di molti, i quali tutti hanno i suoi particolari colori. E prima quelli che fanno il bianco sono il gesso, la biacca, il bianco, ed il marmo trito. Evvi ancora un' altra cosa che a fresco fa restare i colori nel modo che si dipinge quando la calce è fresca: e questa è una delle rare invenzioni che sia nella pratica dell' arte, cioè il guscio delle uova tritato minutamente, e con quello mescolare tutti i colori più e meno, secondo che se gli appartengono: ed il bianco che non si può sfiorare, tritato minutamente è buono a colorire le carni perfettamente in fresco. I colori che fanno il giallo sono il giallorino di fornace di Fiandra, e di Alemagna, l'orpimento oscuro, e l'ocria. Quelli che fanno il turchino sono gli azzuri, come l'oltramarino, l'ongaro, e gli altri; ed ancora gli smalti, come quello di Fiandra, che è il migliore degli altri tutti. Quelli che fanno il verde sono i verdi azzuri, il verderame, il verdetto che si chiama santo ma tira al giallo, ed ancora la terra verde, il verde di barildo. Il morello di ferro e quello di sale, fanno il morello, ed oltre di ciò il vetriuolo cotto, il cilestro, e l' indaco oscuro. Quelli che fanno il rosso sono i due cinabri, cioè di miniera, ed artificiale, e la terra rossa detta majolica. Il rosso sanguineo lo fanno le lacche tutte; ed il ranciato lo fa il minio, ed an-

cora l'orpimento arso, il quale si dice color d'oro. E questo è l'alchimia dei pittori veneziani.

L'ombra delle carni oscura è fatta dalla terra di campana, dalla terra d'ombra detta falzalo, dalla terra verde arsa, dallo spalto, dalla mummia, e da altri simili. Finalmente quelli che fanno il nero sono l'avorio arso, il guscio della mandola, il nero di balla, il fumo di ragia; e finalmente il nero di scaglia detto terra nera.

Di tutti questi colori, gli artificiali sono solamente il cinabro, eccetto quello di miniera, li tre giallorini, gli smalti, il minio, le lacche, l'indaco, la biacca, il verde santo, il verderame, e quello di barildo. Tutti gli altri sono naturali, eccetto certi colori d'ombra di nero, ed altri che servono per acquerelli, come l'inchiostro, ed anco il tornasole, la pasta spincervino, il zaffrano, il bigieto, il bolarminio, con che si mette l'oro, l'ocria brugiata, e la fuliggine, che molto si usa per lavorare in secco sopra il muro, ed anco sopra le carte. Per acquerello, e per disegnare in carta, per il nero v'è l'inchiostro, la pietra tedesca, la terra nera, ed il carbone del salce; per il rosso la pietra rossa detta apisso, la quale era usitatissima da Leonardo Vinci; e per il bianco, il bianchetto ovver biacca. Ora come si confacciano i sopraddetti colori a tutte le specie di dipingere, sottogiungerò nel seguente capitolo.

CAPITOLO V.

Quali colori a ciascuna specie di dipingere si confacciano.

Perchè alcuni colori non si possono adoperare senza la morte loro in tutte tre le specie di dipingere, che sono, il fresco sopra la calce fresca, il lavorare a oglio, ed il lavorare a tempera, li anderò distinguendo secondo che a ciascuna di queste tre maniere di dipingere si convengono, e si comportano. E prima quanto al lavorare in fresco, dei bianchi si confanno il bianco secco, ed il morello di sale; dei gialli chiari, il giallorino di fornace, e di Fiandra, con l'ocria detta ancora terra gialla; dei turchini gli smalti, e gran parte degli azzuri, massime oltramarini; dei verdi il verde azzuro, e la terra verde; e di morello quello di ferro; di rosso la majolica; e per ombra di carni falzalo, e terra di campana; e per nero quello di balla, e di scaglia. Ad oglio si confanno per bianco la biacca; per giallo tutti i giallorini, e l'orpimento col vetro pisto; per turchino tutti gli azzuri, ed alcuna sorta di smalti; per verde il verderame, ed il verde santo; per morello quello di ferro; pel cilestro l'indaco; pel rosso quanti ce ne sono; de' sanguigni tutte le lacche; de'ranciati il minio, e l'orpimento arso; di color d'ombra tutti i narrati di essa; e di nero tutte le sorte. Ma per lavorare a tempera, che si dice ancora a secco, ed a guazzo, sono buoni tutti i colori. Non tacerò anco d'un'altro certo modo di colorare, che si dice a pa-

stello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori, che di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta, e fu molto usato da Leonardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo, e degli Apostoli a questo modo eccellenti, e miracolose in carta. Ma quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo, tanto è egli facile a guastarsi. Ma del porre in opera con diligenza, ed arte i colori per ciascuna sorta di lavorare, Bernardino Campi cremonese ne ha fatto un copioso, e diligente trattato, e lo ha saputo anco mettere in pratica nelle opere sue fatte con cura grandissima.

CAPITOLO VI.

Delle amicizie, ed inimicizie de' colori naturali.

Hanno ancora i colori fra se le loro amicizie, ed inimicizie naturali. Per il che veggiamo che se si piglia una sorta di colore, e si mischia con un' altra, mojono tutte due insieme, sì che non si vede segno dell' uno, nè dell' altro. E che ciò sia vero troviamo per esperienza, che il gesso è amico di tutti i colori, eccetto che del verderame; la biacca similmente di tutti, ma è nimica del bianco secco. Il bianco secco è solamente amico del marmo, e dei gialli, eccetto di quello di Alemagna. L'orpimento ed il vetriuolo cotto è amico degli azzuri, smalti, verdi azzuri, terra verde, morello di ferro, majolica, falzalo, terra di campana, carbone, e nero di scaglia; ma degli altri è nemico.

L'orpimento è nemico di tutti i colori, salvo che del gesso, ocria, azzuri, smalti, verdi azzuri, terra verde, morel di ferro, indaco, majolica, e lacca. L'ocria è amica di tutti; il giallorino di Lamagna medesimamente di tutti, fuorchè dal bianco secco. L'orpimento, ed il cotto sono amici degli azzuri; e gli smalti sono amici di tutti. Il verde azzuro è amico di tutti, eccetto che del verderame; il verderame è amico di tutti, salvo che dell' orpimento, gesso, bianco secco, marmo pesto, verde di barildo, cinabro, e minio. Il verdetto si conface con tutti, eccetto che con l'orpimento. La terra verde si compatisce con tutti, e parimenti il morello. L' indaco è nemico del bianco secco, ed amico di tutti gli altri; il cinabro artificiale è nemico della calce, del verderame, e dell' orpimento. La majolica, ed il minio sono amici di tutti, fuor che il minio del verderame, del bianco secco, dell'orpimento, e del verdetto. Le terre d'ombra sono amiche di tutti; e parimenti tutti i neri, eccetto l'avorio arso, ed il fumo di ragia, che si confanno con i colori ad oglio. Si ritrovano anco altre amicizie, e discordie fra i colori, ma per esser di poca importanza e quasi nulla, le lascieremo.

CAPITOLO VII.

Quali colori, e meschie faccino l'un colore coll'altro.

Intorno alla mistura de' colori non mi stenderò a parlarne distintamente per rispetto di tutte le spezie di

lavorare; ma solamente ragionerò di quelle che si appartengono al lavorare ad olio; dal che si potrà poi cavarne regola per ogni altra spezie di lavorare, componendo sempre i colori del medesimo colore conforme alla spezie del lavorare, come in fresco in vece di biacca ad oglio il bianco secco. Nè manco starò a trattare la quantità che abbia da intervenire dell'uno, e dell'altro colore che si mischia, perchè non è altro che confusione, potendosi conoscere per la similitudine delle meschie che si pigliano di qualunque cosa nel mischiarle insieme; la quale apparenza subito insegna la pratica, e la quantità che vi si deve porre dell' uno e dell'altro. Però basterà che ricordi solamente quali siano quelli che si adoperano a far qualunque colore a similitudine di qualsivoglia cosa naturale. E per cominciare si trova, che la biacca mischiata con l'ocria, fa colore sbiadato, il quale è simile alla paglia, ed ajutato dal giallorino, fa la luce del color biondo e simile al busso; e mischiata con gli azzuri fa color celeste; e parimenti con gli smalti, benchè non siano in tutto così simili; e mischiata con verderame fa tutti i colori di foglie d'erbe, come di salici, olivi, e simili smorte; e più soavi e varie ponendovi un poco di verdetto. L' istessa biacca mischiata con verdetto fa color giallo quasi simile al giallorino, ed in fresco fa bellissimo effetto mischiato col bianco secco: il che fu invenzione di Perino del Vaga. Oltre di ciò essa biacca col morel di ferro fa il colore come dell' agata; e con l'indaco fa color cilestro, ed ancora colore come di zaffiri, jacinti, e color turchino, benchè non molto vivo; col cinabro fa color di fragole mal mature; con colore incarnato,

come di alcune rose; col falzalo, ed altre terre d'ombra dette color di terra, fa color di scorza d'arbori, tronchi, legni, sassi, capelli, e simili; e col nero fa il color bigio, e di fumo nel secondo grado. I giallorini mischiati con azzuri e smalti fanno certi colori verdi, i quali si usano molto nei lontani dei paesi, ed anco ne' panni; con l'indaco fanno ancora color verde, ma non così vivo come con gli azzuri: ben resta più vivo verde, se con indaco è mischiato l'orpimento. Gli stessi giallorini mischiati con cinabro fanno color di fiamma, e di splendore; gli azzuri, e smalti mischiati col verdetto fanno verde oscuro, con la lacca fanno pavonazzo, ovver morello scuro, col falzalo si perdono, e coi neri si oscurano e smarriscono. Il verderame col verdetto fa color verde più vivo, e che tende al giallo; con l'indaco fa color perso, e col falzalo si perde, col nero si oscura. L'indaco mischiato con la lacca fa pavonazzo scuro, col nero, e con la lacca fa color di ferro, d'argento, di specchi, di cristalli, di stagno, e di simili, massime se è mescolato col nero di balla: e questo effetto dell'indaco fanno ancora gli azzuri. Il cinabro e lacca fanno un color di fragole mature, di rose, di labbra colorite, di rubini, di sangue, e di scarlatto: e questi medesimi meschiati col bianco, fanno il color delle guancie colorite d'una bella carne, ed anco di rose chiare. Il cinabro ancora col nero, fa color d'ocria arsa. La lacca ed il minio fanno quasi color di cinabro, ed a cui uniscono il falzalo nell'ombre delle carni; e mischiate con l'azzuro e biacca fanno il color di rosa secca, cioè di porpora. Gli azzuri ovvero smalti, ed ancora l'indaco mischiato con la lacca

ed il nero, fanno i colori del velluto nero; ma mescolati col chiaro fanno il rilievo del velluto bertino, e così possono fare i rasi. L'ocria con lacca, cinabro, e nero fanno il tanè, ma con un poco di bianco si alluma; e mettendo in loco del nero il falzalo, ed in loco del cinabro l'ocria brugiata, parimenti si alluma; ma senza il falzalo così riesce più vivo, e cremisino. Il giallorino, ed il cinabro fanno color di arancio, siccome fa il minio. L'ocria, majolica, e nero fanno color di falzalo; e tutte queste composizioni si allumano, e tirano a diverse sembianze, mentre si meschiano or più or meno con la biacca; d'onde veggiamo che in diverse meschie che si fanno nei paesi lontani, come nei monti, ed arbori, la biacca si mischia col verdetto mischiato con gli azzuri. La lacca mischiata con gli azzuri fa color di viole, e perfetti amori, ed ancora fa il morello scuro nelle minute falde, massime nei rasi: il che lo fa anco con la lacca mischiata con l'indaco. Il verderame mischiato col verdetto rappresenta le verdi pianure, e gli smeraldi coi drappi di simili colori; e mischiato coi colori oscuri alluma e fa risplendere i diamanti, specchi, armi, e simili; similmente alluma tutti i corpi di che color si voglia, secondo il grado loro chiaro: mischiato col nero, falsalo, lacca, ed indaco fa il bertino chiaro; col falsalo e nero fa il sariccio; con l'ocria e majolica fa le cime dei monti, o sassi arsi dal sole; col giallorino e cinabro fa luce della fiamma; sì come il giallorino alluma il fuoco misturato secondo la materia di diversi colori. E queste sono le principali misture dei colori, dalla considerazione delle quali tutte le altre nascono: e però dovranno farsele familiari, ed avere innanzi agli occhi nelle altre specie di lavorare.

CAPITOLO VIII.

Della convenienza che hanno fra loro i colori chiari, ed oscuri.

È necessaria cosa al pittore l'intendere, ed avere perfetta cognizione della convenienza che hanno tutti i colori tra loro in farsi lume, ed ombra l'uno all'altro, acciocchè se farà un panno di qualunque colore si voglia, tutti i colori e chiari e scuri abbiano una sola armonia e concordanza, senza che si vedano nel panno giallo ombre rosse, o nelli bianchi ombre morelle, o rosse, o d'altri colori, i quali non gli corrispondano in parte alcuna. Si è adunque osservato con ragione, che il bianco non ha concordanza con altro colore che col nero, nè da altro può essere ombrato che da quello, per essere tutti due estremi dei colori. Il giallorino non può essere ombrato più convenientemente che dall'ocria, e così l'orpimento; ma quello di Alemagna, siccome più smarrito ch'egli è, va ombrato di ocria più smarrita. Gli azzuri, e lo smalto ombrano quel color ceruleo, e celeste, causato da loro e dal bianco insieme. Il verderame anch'egli ombra quella mischia fatta di se e del bianco. Il verdetto, il morello di ferro, e quello di sale, e l'indaco ancora ombrano parimenti le sue meschie: e così il cinabro, e la majolica. La lacca ombra il minio mischiata con majolica, ed ombra anco la sua mischia col bianco. La majolica ombra l'orpimento arso: e gli altri colori e meschie dette nel capitolo precedente si ombrano coi

colori dai quali sono causati. Ma nel secondo grado l'ocria vera che ombra il giallo chiaro, può essere ancora ombrata dall' ocria arsa, e dalla lacca brutta. L'ocria arsa e smarrita è ombrata dal falzalo mescolato con ocria arsa, ovvero majolica o lacca. Gli azzuri, e smalti si ombrano dall' indaco, ed ancora da nero e lacca insieme. Il verderame dal nero, ed anco dall' indaco. Il verdetto dal falzalo; il morello di ferro, e di sale dal nero; il cinabro dalla lacca, ed ancora dall' ocria bruciata, ovvero da esso mischiato col nero. Nel terzo grado, il nero e la lacca ombrano il giallo vero, perchè lo smarrito è ombrato dal nero, e così il falzalo, e l'ocria bruciata sono ombrati dall' istesso nero. La lacca ombra tutte le mischie da lei composte col bianco, ed ancora col cinabro. Finalmente il falzalo ombra tutti i colori più chiari che lui, avendo però sempre riguardo allo smarrimento o vivezza sua, come generalmente sempre in tutti gli altri colori si ha d'aver riguardo alla qualità del color chiaro che alluma, in quella guisa gli ombra, il quale dovendo aver corrispondenza col bianco, è di necessità che si confaccia coi mezzi, e con le debite mischie fra loro concordanti di grado in grado.

CAPITOLO IX.

Dei colori trasparenti, e come si adoperano.

Perchè ci sono alcuni colori trasparenti, come è la lacca, il verderame, ed il verdetto, che sono colori

più privi di corpo che si possano adoperare, quivi si richiede che del modo di adoperarli si ragioni. Ora lavorando ad oglio usansi questi colori per rappresentar, come se fossero veri, tutti i corpi trasparenti chiari, come sono i carbonchi, i rubini, e simili, a' quali, dopo che sono di meschie finte abbozzate sì che pajono corpi senza il lucido della trasparenza, e sua vivacità, si dà sopra la lacca pura netta e bella, che viene a rappresentare in loro naturalissimamente i lumi, e le oscurità ancora senza occuparli in parte alcuna, sì che da un vetro di fuoco lucido pajono coperte, come sono i veri e naturali. E questo nel lavorare a fresco non si può fare, benchè si dia il lume o ombra della trasparenza per forza di disegno. Con la medesima via ancora il verderame ed il verdetto avvivano, e rappresentano la temperanza degli smeraldi, e simili materie trasparenti. I medesimi colori si usano ancora per dare il lustro e la vivacità al raso, ed all' ormesino alterati dei loro colori naturali sopra le abbozzature. La quale usanza è passata tanto innanzi, che senza risguardo alcuno dei precetti dell' arte, attendendo solamente alla vaghezza, si usa non solamente nei drappi nominati di sopra, ma ancora nei panni di falde contrarie, che non richiedono quella trasparenza, o vivacità di seta. E non si può oggimai rappresentar panno alcuno di pura meschia, simile alla lana, o tela, che non si voglia velare di colori trasparenti per dargli il lucido. Onde si può dire che l'arte della pittura quanto al colorare sia corrotta, massime perchè questa vaghezza nelle figure è stimata tanto che non si può vedere pittura per buona che sia, che senza quella piaccia. E però è

grandemente osservata da molti, siccome padri della vaghezza dei colori, de' quali i più famosi ed eccellenti ho nominato nel fine del *primo* libro, non senza onore in questo dei fiamminghi, dei quali ho veduto certi quadri ad oglio fatti di nuovo in casa del nobile antiquario Giulio Calistano, in cui si vede quanto fuggano queste vaghezze di trasparenza; non vedendosi in tutte quelle figure altro che pure meschie che rappresentano il vero. Ed in vero che sono mirabili a vedere: e non mertano poca lode quei pittori che gli hanno fatti, Gill Mostraert, Pier Breughel, Giacomo Grimmer, Francesco Floris, e Martin Emskerken. Ma lasciando questo, dovrebbesi pure pigliare esempio dal naturale, e vedere se in quello sono queste varietà, e superstizioni d'affettata vaghezza, la quale si vede in molte opere eccellenti di coloro che l'hanno con ogni studio seguita, talvolta anco tralasciata per non confondere con quella il disegno, come si vede chiaro nel colorire dei sopraddetti pittori veri padri della pittura, che sono stati nimicissimi di questa corruttela dell'arte: veramente corruttela, perciocchè oltre che non si mostra la forza dell'arte, si commette anco grandissimo errore in usarla molte volte anco contro ogni decoro; poichè non solamente ne'Santi, ma nell'istesso Cristo, e Regina de'cieli è stata usata, rappresentando in loro lumi e lascivie d'abiti e vesti, che da loro non furono usate mai.

Ma per tornare a proposito, sono ancora altri colori trasparenti, i quali si adoperano sopra le abbozzature a dare il lustro a quelle cose che lo ricercano: per il che si adopera l'aspalto per dare il lucido ai capelli biondi, e castanei; e parimenti il falzalo finis-

simo mischiato con la lacca. Le quali cose tutte soleva usar molto Leonardo, Raffaello, Cesare da Sesto, Andrea del Sarto, ed altri assai, che furono delicati, e di dolce e soave maniera; sì come ancora fu Antonio da Correggio, Tiziano, Gaudenzio, ed il Boccaccino, il quale veramente fu grandissimo coloritore, ed acuto nel disegno, siccome si vede nelle opere sue fatte in Cremona sua patria, ed in altri luoghi, massime nel velluto, broccato, e damasco, confondendoli di diversi colori a loro piacere.

CAPITOLO X.

Dell' ordine che si tiene in fare i cangianti.

Per essere andato tanto avanti l'uso della vaghezza non solo di puri coloriti, ma ancor dietro alla fila essendosigli aggiunti i cangianti, cioè cangia colori, siccome quelli che vengono dalla lucidezza delle pietre, non voglio lasciar di ragionare anco di questi; non già perciò che consenta ad alcuni che gli usano fuori di proposito, ma affine solamente che si adoperino al loco dove si richieggono, come nelle vesti lucide che si danno alle ninfe dei prati, dei fonti, e simili; ed ancora a certi angeli, le cui vesti si riflettono non altrimenti che l'arco d' Iride. Ora questo è il maggior diletto e piacere che con colori si possa porgere ai risguardanti; e chiamasi via del fare i cangianti, cioè un panno di seta solo, che nei lumi abbia un colore di una specie,

e nell' ombra uno di un' altra: con la qual diversità si viene a dar la somma, ed ultima vaghezza e leggiadrìa alla pittura. E perchè a ciò fare gli si ricerca un cert'ordine per ridurli in quanto a loro alla perfetta dilettazione, ne darò alcune regole generali, dalle quali tutti gli ordini di farli si potranno cavare, per li suoi tre gradi.

Ora nel primo di quelli il bianco solo per lume s' introduce; nel secondo i giallorini e mischie particolarmente di bianco con tutti i colori di quella chiarezza; e nel terzo fanno lume tutti i colori che si ombrano dall' oscuro penultimo, ed ancora dal nero. E però nel primo grado si terrà tal' ordine. Prima il bianco si potrà ombrare di sbiadato, giallorino, ceruleo, verde sbiavo, verdetto mischio, color di agata chiaro, cilestro chiaro, incarnato, color di viole, porpora chiara, taneto chiaro, bigio, color flammeo, bertino chiaro. Nel secondo grado questi colori chiari, e mischie chiare, in questo modo si ombrano volendogli dar la vaghezza. Il che servirà per seconda ombra ai cangianti rilevati di bianco, per accompagnamento della prim'ombra; che allo sbiadato fa ombra l'ocria, il color d'agata, il cilestro, la porpora, il bigio scuro, il taneto, il colore rosato scuro, il violaceo, l'azzuro, lo smalto, il verde, il verdetto, il bertino, il cinabro, la majolica, il minio: e così ancora fanno ombra a tutti gli altri colori che seguono, cioè del second' ordine. Nel terzo grado fanno ombra a questi colori puri, e mischie, come al color d'agata l'ocria arsa, il perso, il pavonazzo, il taneto, il morello di ferro, e quello di sale, l' indaco, la lacca, il falsalo, il cilestro, e

così seguono tutti gli altri di mano in mano in tutti i modi. Similmente il nero ombra tutti questi, siccome il bianco tutti gli alluma, e massime quelli che hanno conformità con luí; a guisa del nero che parimenti adombra quelli che hanno con lui convenienza. E di più potiamo comprendere che dei cangianti variati per li detti ordini rilevati di bianco, e di quelli ombrati dal nero se ne possono fare da circa a tremila cinquecento ottantaquattro sorte, che sono del primo grado; e derivati dalle prime mischie la metà, cioè mille settecento novantadue, che sono del secondo grado; e de' rilevati di colori puri ma chiari, e mischie della medesima scurezza, di cento ventotto sorte, che sono del terzo grado; dietro ai quali seguono quegli otto colori oscuri, e dopo il nero, e questi sono i più ordinarj solamente, perchè se ne possono ancor fare, siccome ho detto, degli altri; come pigliando sotto il bianco la mischia chiara, o giallorino, e quelle mischie, con alcuni degli otto colori oscuri, e farsi ombra, d' onde ne risultarebbe varietà grandissima, lasciando in parte i colori chiari di mezzo, come l'azzuro, il verdetto, il cinabro; ed anco di questi e di quelli puri mischiando col nero si generarebbe grandissima varietà, benchè melancolica, entrandovi per mezzo certe mischie nelle unioni, che non si potrebbe immaginare ciò che fossero, sì come parte però di quelle ancora, degli altri cangianti tra colore e colore, che venerebbono ad essere tirati a sei, o quattro tra l'uno e l'altro più di centomilia. E queste sono le vie, per le quali il mondo vano, e tutto intento all' apparenza, ricercando per gli occhi il diletto dei colori,

lascia dopo le spalle la vera sostanza dell' arte, che non ha punto che fare con questi miscugli, e confusioni di colori; con tutto però che molti se ne siano dilettati, e fattosene onore per averli saputi applicare al disegno, in modo che l'un colore non faceva concorrenza coll' altro fuor che nella prima vaghezza, o vivacità, siccome è il verde al rosso, il giallo al turchino; ma sempre con diverse mischie, e mezzi accompagnati nel modo che si può apprendere da quel che ho detto di sopra. Però si è veduto che i cangianti del second' ordine, e del terzo, siccome gravi, e pieni di maestà, sono stati usati da Raffaello, ombrando il rosato oscuro col morello, ed in somma tutti i colori con quelli che hanno familiarità, e convenienza con loro, secondo il modo de' cangianti più gravi. Dalla qual regola tenuta da così saggio e giudizioso pittore, possono non senza scorno ravvedersi dell'error suo quelli che non sanno accompagnare i colori dei panni, ma tragittando da un estremo ad un altro, come dal primo al terzo grado, senza alcun mezzo che con grazia e vaghezza gli accordi ed accoppj, insieme li mischiano e confondono. Or chi desidera con questi avvisi dati di farsi esperto nella cognizione dei cangianti, vegga tutte le opere del principal fra tutti i pittori in questa parte Gaudenzio, come gli angeli dipinti sotto la truina, o tiburio di S. Maria di Sarono, e quivi in Milano in S. Maria delle Grazie nella cappella di S. Corona, dove si veggono Angeli per lo più vestiti di cangianti mirabili; ed in Valtellina in Traona, e a Morbegno; e finalmente in tutte le opere sue si scuopre la sottigliezza del suo ingegno in penetrare questa convenienza

de' colori; tanto che non è possibile a fare cangianti più vaghi, più naturali, nè meglio accompagnati con l'arte, e col disegno. Oltre Gaudenzio vi sono stati anco molti altri in questa parte eccellenti, Cesare da Sesto, Tiziano, Perino, il Pordenone, ed altri, benchè i migliori sono stati i sopraddetti. Ma fra tutti diligentissimo osservatore ne è stato Francesco Mazzolino, e massime nei panni mischi, i quali sono perciò tenuti in grandissimo conto, perchè non occupano, nè ingombrano la vista. Perciò conchiudo che chiunque nel fare i cangianti non scuoprirà, e camminerà per le orme segnate dai sopraddetti, sia sicuro che altro non sembreranno i panni loro, che pietre macchiate di diversi colori fatti per dilettar gli occhi.

CAPITOLO XI.

Degli effetti che causano i colori.

Perchè tutti i colori hanno una certa qualità diversa fra di loro, causano diversi effetti a chiunque li guarda; il che da una loro inimicizia interna, per la quale sono causati, è generato, secondo la dottrina di Aristotile. Del che io ne farò qualche menzione, la quale servirà per base a ciò che si ha da dire più oltre; perchè ci farà conoscere la causa perchè non si conviene un colore appresso un altro, e poi con un altro bene starà, e simili altri particolari che si toccheranno poi. Ora per cominciare troviamo che i colori neri, lucidi, terrei,

plumbei, ed oscuri generano per gli occhi nell'animo del riguardante la qualità loro, la quale non è altro che tristezza, tardità, pensiero, melancolìa e simili. I colori neri, verdi, di color di zaffiro, alquanto rossi, od oscuri, di color d'oro mischio con l'argento, cioè flavo, rendono soavità, e giocondità. I colori rossi, ardenti, focosi, o flammei, violacei, purpurei, e di color di ferro ardente, e di sangue, causano spirito, acutezza nel guardare, e quasi inducono fierezza ed ardire, svegliando la mente per l'occhio non altrimenti che il fuoco. I colori d'oro, gialli, e purpurei chiari, e più lucidi fanno l'uomo intento nel guardare, e rendono grazia e dolcezza. I colori rosati, verdi chiari, ed alquanto gialli rendono piacevolezza, allegrezza, diletto, e soavità. Il color bianco genera una certa semplice attenzione quasi più melancolica che altrimenti. Ultimamente tutti li colori meschi, e diversi fra di loro, danno vaghezza, varietà, e quasi inducono nei riguardanti copia di bizzarrìa: e queste sono le qualità dei colori, per le quali nel compartirle bisogna aver considerazione come si è detto, acciocchè non facciano terremoto insieme, e confondano gli occhi. Ma come vadano compartiti nell'istorie, e per tutte le opere, si dirà più brevemente e chiaro che si potrà nel libro della *pratica*: ma trattiamo ora delli colori usati dai popoli antichi.

CAPITOLO XII.

Del color nero.

Solevano gli ateniesi quando accadeva loro qualche sciagura vestirsi di colore oscuro; ed i romani rappresentavano il suo dolore, e la sua mestizia con simili vestimenti, talmente che si legge che anco per la morte d'un pesce ch' egli aveva nelle delizie, Crasso una volta si vestì di bruno. Laonde, siccome riferisce Marco Tullio nell' *epistole* scritte ad Attico, coloro che in tal abito corrotto fossero voluti andare ai conviti allegri, erano gravemente ripresi. Scrive Platone nel *Timeo*, che le donne di Dannia continuamente si vestivano di nero, e quelle dimandavano infami. I licj vestivano parimente di nero una vesta di donna, acciocchè nei suoi travagli quanto più presto la potessero poner giù per vergogna, siccome scrive Valerio: e non era gran fatto dissimile quell' abito da quello che a' nostri tempi ancora si usa da alcuni quando gli mojono i parenti, che volgarmente si dimanda gramaglia. In molti luoghi della *Sacra Bibbia* il nero dimostra, ed è simbolo d'infelicitade. Aristobolo disse, che tutti gli egizj parevano pazzi, perchè li vidde vestiti di nero, e però vogliono alcuni che il nero sia segno di furia, e di pazzìa; perciocchè come affermano i fisici, i pazzi e furiosi sono da collera nera mossi e soprappresi. Scrive Virgilio nel libro III° dell' *Eneide*, che alle tempeste, siccome apportatrici di tristezza e di morte, si sacrificavano le agnelle nere. Terenzio dice essere di

pessimo augurio il cane nero. Alli Dei infernali si sacrificavano le vittime nere. I persj vestivano di nero i suoi giocolari e pazzi, acciocchè fossero schifati. Le donne dei cimbri dopo la distruzione della loro patria, si trovarono tutte vestite di nero. Pittagora soleva dire che il nero appartiene alla natura del male; e tale lo tiene Ovidio nelle sue *maledizioni*; e così Orazio, Marco Tullio, ed Apulejo nella *magìa*. Aletto, e le altre furie infernali si rappresentavano nere, secondo Virgilio nel libro VII°; e così la Sfinge; e tra tutte le arpìe la pessima Celeno. Non per altra cagione il diavolo, se non per certa inclinazione che il nero sia cosa trista, dai pittori si dipinge nero; ed i poeti chiamano la morte oscura: ed Aristotile dice che solo il nero non si può tramutare, per il che si tiene anco che significhi stabilità, ed eziandio ostinazione. Ma finalmente, come dirò nelle significazioni dei colori, il nero, e gli altri colori tutti significano male e bene, secondo che sono disposti come si deve.

CAPITOLO XIII.

Del color bianco.

Il color bianco perchè è facile a ricevere ogni mistura, significa semplicità, purità, ed ancora altezza, come alcuni dicono. Di lui scrivendo Virgilio nel VI° ne veste i sacerdoti casti, i buoni poeti, gli uomini d'ingegno, e della patria difensori. Però Persio dice che

l'uomo bianco è interpretato buono e puro. Numa Pompilio che nacque con la barba bianca, e Tito Tarquinio furono buoni re. Tra le dodici insegne regali degli antichi romani, la sedia, siccome pura, era bianco e terso avorio. Aristandro, come ben si conveniva a sacerdote puro e casto, si vestì di bianco manto per fare orazione agli Dei in quel grandissimo apparato che faceva Alessandro contra Dario. Volendo mostrar la purità, e candidezza sua verso il marito, usavano le vedove greche, come attesta Plutarco allegando Isocrate, di vestirsi di panni bianchi lavati. Così le antiche matrone romane si ponevano una benda bianca in capo per denotar parimenti la loro semplicità. Gli antichi egizj solevano involgere i lor morti (come anco solevan fare alcuni altri, secondo che scrive Svetonio di Nerone) in manti bianchi, mostrando per ciò il corpo essere ridotto al fine della vita, essendo privo dell' anima; e questa usanza era comune con molti altri popoli, siccome se ne cava in molti luoghi da Servio, Virgilio, ed Ovidio. Ed ognun sa che gli ebrei così solevano sepellire i morti; poichè così anco si legge nelle sacre scritture, che fu Cristo sepolto. Nei sacrificj di Cerere vestivano i sacerdoti d'abiti bianchi. Ed in vestimenta candide come neve apparvero gli angeli sopra il monumento di Cristo, per dimostrazione d'allegrezza; e S. Luca vestito di bianco apparve a S. Maria di Tripoli. La fede per esser pura, come fra gli altri dice gentilmente Orazio in una sua *canzone* che scrive alla Fortuna, si chiama velata di bianco e candida. Le corone degli antichi re erano d'una fascia bianca: onde si legge che Alessandro Magno si levò di testa il diadema bianco per

medicar la ferita di Seleuco; e gli antichissimi sacerdoti di Egitto, seguendo il precetto di Pittagora, nei sacrificj purissimi abiti di lino candido usavano, la quale usanza passò secondo alcuni agli ebrei, ove come dice Gioseffo nel libro VI° della *guerra giudaica*, i sacerdoti purgandosi d'ogni vizio, vestiti di lino, al tempio ed all'altare andavano. S. Girolamo nel libro delle vesti di Fabiola (1) dice, che la toga lunga sino ai piedi, il superhumerale detto orario, la cintura, e la tiara erano abiti di puro lino; e similmente si coprivano di bende di lino il capo, secondo Ezechiello. Cicerone dice che l'abito candido a Dio specialmente conviene. Onde S. Silvestro pontefice rifiutando la mitra preziosa di Costantino, si contentò di una candida e bianca.

Finalmente che questo colore denoti purità, si conosce non tanto dalle cose addotte, quanto dall'abito e portamento con cui vediamo tutto dì i nostri sacer-

(1) Fu dell'illustre famiglia de' Fabiani, viveva in Roma verso la fine del IV secolo, e fu maritata ad un uomo di perduti costumi, per il quale concepì tanta avversione, che fu obbligata lasciarlo. Quindi ignorando ciò che era prescritto nell' *evangelo*, sposò (vivente ancora il suo primo marito) un altr' uomo. Dopo la morte di questo secondo sposo avendo conosciuto il suo peccato, si cuoprì d'un sacco al cospetto dell' intera città di Roma; e nella vigilia di Pasqua si unì al numero de' penitenti davanti la basilica Lateranense. Finalmente alienò tutti i suoi beni, e ne impiegò il prezzo in soccorso de' poveri, portandosi a quest' effetto in diverse provincie, andando ancora circa l'anno 395 a Gerusalemme, dove vi dimorò qualche tempo in compagnia di *S. Girolamo*, che le spiegava la S. Scrittura. Una irruzione di Unni in quelle parti l'obbligò a ritornare in Roma, da dove passò poi ad Ostia, vi fondò un ospitale, e vi morì poco dopo circa l'anno 400. *S. Girolamo epist. 30 ad ocean.*

doti andare all' altare, il quale è di puro e schietto lino di candido colore; nella qual guisa anco sono vestiti quelli che servono al tempio, come i chierici: usanza tutta cavata dagli ebrei. Perciocchè leggiamo candide vesti in Aron sacerdote ornate di pietre preziose, di ricami d'oro diversi, con sotto ai lembi campanelle, e granati attaccati, e simili cose, per farsi sentire, entrando nel santo luogo. Sonovi ancora alcuni che dicono il bianco denota biasimo; perciocchè i giudei vestirono di questo colore Cristo per maggior biasimo e scorno; ed è solito di darsi un baston bianco in mano ai pazzi, e vituperati, onde gli stessi giudei diedero perciò la canna bianca in mano a Cristo. E di quì Livio nel IX° libro fa menzione d'un esercito di sanniti, il quale era fregiato con una linea bianca, per mostrar che era esercito di soldati nuovi, cioè senza alcuna gloria. E per l'istessa ragione i servi ch'erano venduti dagli antichi italiani, in segno che non erano suoi, con piedi bianchi venivano in pubblico. Altri han voluto che 'l bianco sia segno d'allegrezza, perciocchè gli ateniesi nelle solennità degli spettacoli del quinquerzio, come scrive Luciano nelle *lodi filosofiche*, si vestivano tutti di puro bianco, nè poteva alcuno con altro colore esser presente ai spettacoli. Così la Chiesa nostra cattolica dopo la resurrezione di Cristo tutta trionfante si veste di bianco; e gli angeli dopo la resurrezione, in segno di allegrezza, si diedero a vedere in una veste bianchissima; Cristo stesso parimenti quando volle mostrare, e dare un segno della beatitudine celeste ai tre discepoli suoi, si trasformò mostrandosi a quelli in veste candidissima. Fra gli antichi appresso

alcuni popoli era il bianco tenuto color tristissimo, vile, di nessuna stima; per il che, come scrive Vegezio, i soldati nuovi ed inesperti vestivano di bianco, onde erano detti candidati, in segno che non avevano per ancora imbrattate le mani onorevolmente nel sangue del nimico; e portavano uno scudo bianco per dimostrare che erano privi di lode, e di onore acquistato in guerra: però Virgilio chiama scudo senza gloria di colui che aveva lo scudo bianco, imperocchè era usanza de' valorosi capitani di scrivere sopra gli scudi i suoi generosi fatti in guerra, come leggiamo di Epaminonda, e di Otriade, i quali morendo scrissero sopra i suoi scudi le vittorie da loro gloriosamente ottenute.

CAPITOLO XIV.

Del color rosso.

Il rosso che denota vendetta, si adoperava ancora presso gli antichi a ricoprire i cataletti, nei quali erano riposti quelli che valorosamente avevano combattuto, come si legge in Omero, ed in Virgilio; ed a questo esempio usiamo noi pittori di vestir di rosso, o almeno dare il manto a quelli che morirono per la fede di Cristo, in segno del loro martirio e sangue sparso. In Campo Marzio a Roma, quelli che nei comizj dimandavano i magistrati, per dimostrar l'animo loro invitto nelle fazioni della guerra per la patria, si vestivano di velo rosso trasparente, acciocchè le piaghe loro

si potessero vedere più facili: onde conseguivano per tali dimostrazioni di animosità, le dignità e gli onori che procuravano. Di questo colore gli antichi lacedemoni vestivano i suoi soldati tironi, come riferisce Plutarco, quando li mandavano in campo, acciocchè non si perdessero d'animo vedendo il loro sangue sparso. I trojani usavano di portare i sajoni, e vestimenti rossi. Omero nel terzo dell' *Iliade* fa portare a Paride sopra l'elmo i pennacchi rossi; la cui usanza ancora i romani seguirono per mostrarsi ai nemici più orribili e spaventosi; ma i capitani portavano sopra la corazza un vestimento di velluto o raso cremisino, e parimente il vessillo che si portava quando l'imperatore presenzialmente si trovava in campo, era di color di porpora con le frangie d'oro, la qual porpora e colore poco differente dal rosso. Di questo medesimo colore i capitani trionfanti quando andavano in Campidoglio, come scrive Plutarco nella *vita di Paolo Emilio*, andavano vestiti ed adorni; e questo era proprio colore degl' imperatori, e dei re, come da tutte le storie si cava.

Ora tornando al puro rosso, si legge, che Diana e Venere usavano i stivaletti rossi; ed Eleno comandò ad Enea, che nel sacrificare si copra il capo con un manto rosso. E così Anchise in sacrificando aveva il capo coperto di rosso. Le antiche vergini Vestali, per mostrare alla lor Dea l'affetto, ed ardente disposizione che avevano in servirla senza intermissione alcuna, conservavano di continuo nel tempio il fuoco acceso. Così i cardinali vestono di rosso per dimostrarsi sempre infiammati di amore, e di carità. E mi ricordo d'aver letto che a Roma gli antichi sacerdoti salj vestiti di rosso

saltavano in onore del Dio Marte. E finalmente che il rosso significhi animosità, si vede anco negli animali, che fuggono il rosso; come il leone, che tutto si spaventa vedendo il fuoco: e che similmente inanimisca gli uomini alla virtù, alla magnanimità, ed al valore, lo mostra l'aurea fiamma in forma di stendardo cremisino di seta, discesa, come si narra, dal cielo miracolosamente per i re di Francia.

CAPITOLO XV.

Del color paonazzo.

Il color morello o pavonazzo, che veramente significa quello che altrove si è detto, secondo alcuni altri denota dispregio di morte per amore, mostrando (come dicono) una certa pazza animosità per la lacca color di sangue mischiata con colore azzuro, onde si compone l'uno colore mezzano tra Giove e Saturno, il primo de' quali per Marte mostra l'animosità e la pazzia, e l'altro per scuro mischio certa sorta di considerazione ma ostinata, nella quale stando pazzamente al fine si conduce. Ma se ciò fosse vero, senza dubbio i vescovi, ed altri prelati a certi tempi non se ne vestirebbero in segno del grandissimo amore che portano alla S. Chiesa, e del desiderio che tengono di servirla, ed ampliarla; nè manco cardinali, a certi tempi determinati userebbero di ornarsi di manti pavonazzi, come fanno. Tal che si comprende chiaro, che falso

ed assurdo è cotal significato attribuito da costoro a questo colore.

CAPITOLO XVI.

Del color giallo.

Il giallo perchè denota speranza certa di godere, ha causato che alcuni gli hanno assegnato il significato di desiderio, e letizia. Fu dagli antichi tenuto di ottimo augurio, come si mostra per il pico uccello marziale, che ha la maggior parte delle piume di questo colore, d'onde se ne soleva pigliar maggiore speranza che di tutte le altre cose. Per questo colore gli ateniesi chiamarono l'aurora speranza, per rinnovarsi di giorno in giorno; a Caronte benchè vecchio gli furono assegnate le vele gialle, e di color d'oro, come dice Omero. Le romane nuovamente maritate usavano per ornamento del suo capo un velo detto (come si legge in Virgilio nel I°) flamineo, e formato di tal colore per mostrar la speranza che avevano di generar figliuoli. Appresso alcuni ancora il giallo vuol dire signoria, per il primo loco che tiene l'oro di tal colore fra tutti gli altri metalli: onde le vesti, gli scettri, le corone degl' imperatori, e dei re si adornano di cotal colore ovver metallo; e così le mitre, i troni, pastorali, dominj, chiavi, piviali, e simili al santissimo padre si adornano, e ricamano con oro. Finalmente la Chiesa militante sposa del nostro Salvatore, si veste con un vestimento d'oro

fino e prezioso tolto da David nei salmi, ove dice, che la regina stava dalla parte destra in vestimenta d'oro: ed in segno di giustizia i troni, e le sedie de' papi, e degl' imperatori si fanno d'oro, per il che se gli dà ad intendere che debbano sedere, e governar giustamente.

CAPITOLO XVII.

Del color verde.

Io non voglio restar di dire per quali ragioni alcuni vogliano all' incontro, che il verde che denota speranza, significhi il fine delle cose; perchè in ogni modo quantunque anco ciò non fosse vero, nientedimeno il pittore verrà a cavar non poca utilità da cotali ragioni, le quali contengono molte cose appartenenti alla cognizione dei riti, e delle religioni antiche. Ora considerando primieramente questi tali quell' antico costume dei sacerdoti, di offerire sopra l'altar di Dio le facelle accese confitte in un legno verde, delle quali poichè erano in tutto arse, non rimaneva finalmente altro che quel verde legno in cui erano confitte: quale usanza è passata in parte sino a giorni nostri; poichè i doppieri di cera sogliono molte volte esser fregiati in fondo di color verde. Virgilio in confermazione di questa opinione, sopra il sepolcro di Polidoro pone velami verdi; ed inducendo Andromaca a sacrificare all'ombra di Ettore suo marito, fa che cuopra di verdi cespugli il sepolcro; ed in altro loco dice che Giutur-

na per la morte del fratello Turno antiveduta da lei, avvolse il capo d'una verde benda. Gli antichi in segno che 'l tempo mette fine ad ogni cosa creata, gli legarono il capo di verde benda: e trovasi scritto che le sepolture degli antichi si adornavano di verde appio; e di questo si coronavano i poeti vincitori nel cantare a prova sopra i morti. Vitruvio ancora dimostra che l'invenzione del capitello corintio è venuta in uso dall' ornare i morti di verdi erbe e fiori. Trovasi ancora che nella sepoltura di Tulliola figliuola di Cicerone fu ritrovato uno smeraldo, che si dice aver già avuto nelle mani Isabella Gonzaga d'Este marchesana di Mantova: il che ci fa argomento esser vero che gli antichi persj usavano anch'essi gli smeraldi nella morte delle mogli; e che con quelli le sposavano, e con quelli le ponevano nella sepoltura. Plinio nel V° del XXVII libro ragiona anch' egli di quest' uso di seppellire, ed adornare le sepolture di color verde, e di porvi lo smeraldo, là dove parla della sepoltura del re Ermia. E finalmente secondo Servio, le antiche matrone caste coprivano di color verde le loro carrette. Ma a queste ragioni si potrebbe addurne molte più in contrario, e provare che propriamente il verde altro non significa che speranza: ma per essere questa così sottile investigazione de' significati dei colori poco appartenente al proposito nostro, la tralasciamo.

CAPITOLO XVIII.

Del color turchino.

Il turchino, o vogliam dire azzuro, oltre le altre sue significazioni, denota elevazion di mente, ed ancora fede e zelo, come dicono i francesi. Fu dalla vergine Maria usato negli abiti suoi sino nell' istessa passione e morte del figliuolo. L'usarono parimenti gran parte degli apostoli. E Cristo stesso si dipinge col manto di questo colore. Così si rappresenta Iddio Padre, per esser l'azzuro più conforme al celeste di tutti gli altri colori. S. Gregorio volle ed ordinò che i sacerdoti dimandati Frati Crocicchieri d'abiti di tal colore si vestissero. Ed Iside antichissima Dea presso gli egizj, come scrive Platone, aveva i suoi sacerdoti con abiti ed ornamenti turchini, acciocchè riguardando le genti in loro, alzassero svegliati da questo colore le loro menti al cielo. Persio nella sua *prima satira*, parlando delle vesti di color *janthino* (1), mostrò ch' egli è di persone solamente che aspirano a cose grandi. E Cicerone usò talvolta di vestirsi di questo colore, volendo dimostrar che la mente sua si alzava molto. Leggesi in *Ester*, che il re Assuero aveva tutte le camere adobbate di turchino, per mostrare i suoi alti pensieri. E finalmente si legge che i primi sacerdoti ebrei portavano le toghe lunghe sino ai piedi di color giacinto con le maniche lunghe; e così entravano nel superhumerale, dagli ebrei

(1) Violaceo, paonazzo.

detto *Efod*, accompagnati dalla grana (1) e bisso, ricamati di pietre *janthine*, e zaffiri, che non significano altro che divozioni. Per il che deve esser posto nel vestimento del gran sacerdote, secondo l'ordine di Melchisedech, che è Gesù Cristo. Onde Geremia, ricordando l'eccellenza del servizio di Dio, assegnò la bellezza del sacerdote al zaffiro; e Tobia vecchio vedendo in ispirito le muraglie del paradiso in forma di città, diceva che le sue porte erano fabbricate di preziosissimo zaffiro. E S. Giovanni nell'*Apocalisse* dice il medesimo, volendo dimostrarci il suo grandissimo prezzo, e valore.

CAPITOLO XIX.

Di alcuni altri colori.

Era usanza degli antichi re di Troja di vestirsi dei colori dei giorni che correvano; ed i principali baroni del regno, e cavalieri di guerra solevano il primo dì di gennaro ornare i loro scudi del colore di quel giorno, nel quale dovevano venire a battaglia. Però il giorno del Sole vestivansi di color d'oro, il giorno della Luna di color d'argento, quello di Marte di color rosso, quello di Mercurio di colore azzuro, quello di Giove di color verde, quello di Venere di color di porpora, e quello di Saturno di color nero. I medesimi

(1) *Grana*, coccole d'un albero, con cui si tingono i panni in rosso, e paonazzo.

antichi nelle feste solenni di ciascun mese, dalle cerimonie che in quelle usavano aveano distinti vestimenti ed ornati di appartati colori. Nel mese di gennaro vestivano di bianco, di febbrajo bertino, di marzo taneto, d'aprile verde scuro, di maggio verde chiaro, di giugno incarnato, di luglio rosso, d'agosto giallo, di settembre azzuro, d'ottobre violetto, di novembre porpora, e di dicembre nero. Alcuni popoli di Siria hanno per costume di tingersi la faccia di diversi colori, e tra loro più nobili sono tenuti quelli che hanno meglio divisato i colori e dei capelli e delle carni. La gente del paese di Sebastria si avviluppano la testa di color rosso, per essere conosciuti differenti di religione dagli altri, i quali se l'avviluppano di bianco siccome i cristiani: e parte anco di loro portano il turbante azzuro, ed i giudei lo portan giallo. Le cortine del tempio di Salomone furono di color di giacinto, di porpora, e di cremisino; e tali medesimamente furono le tende, i veli, e le cortine del Tabernacolo di Mosè. Quando Assuero re de' persj fece il convito a tutti i principi e signori, nel grandissimo apparecchio aveva all' entrata del giardino le tende ed il padiglione di color dell'aere, con le corde di bisso attaccate alle colonne di marmo. I romani aveano per costume di farsi portare le loro insegne reali da personaggi che aveano le toghe fatte di diversi colori, come usavano anco nei trionfi, d'avere il carro trionfale guidato da quattro cavalli bianchi. E tra loro Camillo, come narra Tito Livio, e Plutarco, usò la carretta d'oro, e portò la corona d'oro di molto valore. Gli abitatori delle isole Baleari portavano distintamente le vesti loro chiuse con alcuni bot-

toni d'oro grossi, i quali furono usati medesimamente da Catone, e da Cesare. I frigj incominciarono poi ad usare le stringhe fatte di diversi colori. Attribuirono ancora gli antichi l'argentino a Venere, e gli disegnarono la carretta d'avorio per mostrare qual sia il proprio colore dei dolenti e sospirosi; e la verga del Dio degli orti la rappresentarono rossa ed infiammata per spaventar gli uccelli, che non venissero a beccare il frutto della sua generazione. Ora benchè molte altre cosette ci resterebbero da dire intorno ai colori, nondimeno io farò quì fine, massime avendo accennato a mio giudizio tanto che basti dei veri costumi delle genti nei portamenti dei colori. Mi riservo però di dichiarare nella pratica, dove si discenderà a trattare dei particolari colori degli elementi, in qual modo si abbino da comporre le carni sì che rappresentino le figure simili a qualunque naturale si vuole.

FINE DEL LIBRO TERZO.

LIBRO QUARTO

DEI LUMI

CAPITOLO I.

Della virtù del lume.

Sono di tanta forza e virtù i lumi nella pittura, che io giudico che in quelli consista tutta la grazia essendo bene intesi, e per il contrario la disgrazia quando non sono intesi. Del che ne veggiamo chiara l'esperienza in un corpo ben disegnato, il quale senza i lumi benissimo riesce in quel suo essere, e dimostra l'eccellenza sua. Se avvien poi che senza ragione ed arte sia allumato, talchè confusamente poi siano poste le ombre dove si ricercano i lumi, per il contrario i lumi in parte dove anderebbono i mezzi d'ombre, ed ancora parte nelle concavità, e superficie alte senza ordine, ed imitazione del naturale, si riduce a tal che meglio sarebbe che non fosse nè disegnato, nè allumato: dove essendo poi bene allumato, non solamente si aggiunge perfezione al disegno, ma rende spiccato dal piano o suolo, non altrimenti come se fosse di rilievo. Nella qual forza e virtù sta e consiste principalmente la suprema eccellenza del pittore, per essere quella parte sua propria di far le figure finte tanto rilevate per le percussioni dei lumi, quanto sono rilevate d'intorno quelle dello scultore per cagione della materia, la quale (come tutti sappiamo) ha l'alto, il basso, destro, sinistro, anteriore, e posteriore. Per il che sogliam dire, che nei marmi è quella cosa che s'immagina lo scultore di fare, e va poi intagliando, e formando o bene o male.

Ora tornando a parlar dei lumi, più dico, che quantunque essi abbiano quella forza che di già ho detta di levar la virtù al disegno, non perciò la virtù loro gli può essere levata dal disegno. Onde veggiamo che essendo sparsi tutti i lumi perfetti e proporzionati sopra un corpo mal disegnato, e senza muscoli, porge maggior diletto ai riguardanti, eccitando in loro un certo desiderio di vedere anche in quel corpo i muscoli, e le altre sue parti necessarie; come nelle pitture di Bernardo Zenale triviliano (1), quale è la bellissima resurrezione di Cristo dipinta nel convento della chiesa delle Grazie di Milano di sopra una porta, e molte altre sue istorie colorite; e di chiaroscuro nell' istesso luogo, nelle quali si veggono figure, per rappresentarvi la prestezza, fatte senza muscoli, e non ricercate come dovrebbero; ma però ben collocate, e coi lumi a' suoi luoghi con artificio disposti sì, che pajono di rilievo; tanta forza e furia tengono da se stesse: e così vi si scorgono maravigliosi scorci, tutto effetto della regolata disposizione dei lumi, senza la quale quei disegni perderebbero assai, e rimarrebbero in gran parte senza grazia, ancorchè fossero ben collocati. Così vediamo ancora che molti pittori, privi affatto dell' arte del disegno, solo con certa pratica di dare in parte a'suoi lochi i lumi, sono riputati valenti, la qual lode però ragionevolmente non dovrebbe esser concessa loro, perchè non hanno nè arte di prospettiva, per la quale si vedano nelle fatture loro colorimenti, o altro, se non colori, e certi primi lumi, nè fingono alcuni dei lu-

(1) Di Treviglio terra del Bergamasco.

mi. Or per esempio della vera arte di disporre eccellentemente i lumi, ci potrà servire in vece di tutti quella tavola di Leonardo Vinci, oltre molti altri suoi disegni allumati, che è in S. Francesco in Milano dove è dipinta la concezione della Madonna, la quale in questa parte, per non trattar quì delle altre sue eccellenze, è mirabilissima, e veramente singolare. Per eccellenza dei lumi sono non meno maravigliosi due quadri di mano d'Antonio da Correggio, che si ritrovano in questa città presso il cavalier Leone Aretino; nell' uno de' quali è dipinta la bella Io con Giove sopra una nube; e nell' altro Danae, e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d'oro, con Cupido, ed altri amori, co' lumi talmente intesi, che tengo di sicuro, che niun altro pittore in colorire ed allumare possa agguagliarli, i quali furono mandati di Spagna da Pompeo suo figliuolo statuario. Nei lumi sono parimenti stati eccellenti e divini Michelangelo, e Raffaello padri e maestri della pittura, alla cui scuola si può ben dire, che quasi tutti gli eccellenti pittori d'Italia si siano fatti valenti e famosi.

Poichè adunque di tanta virtù e pregio sono i lumi, con ogni studio ed industria si ha d'attendervi per averne perfetta cognizione ed arte; ed accompagnarla col disegno nel modo che ho detto, ancora che l'arte della proporzione, collocazione, e scorcio di poco può servire, e dar lode al pittore, senza la cognizione degli stessi lumi ritrovati con ragione, e con arte, e non cavati per semplice imitazione da modelli e rilievi sotto la falsa scorta della vista, senz' ordine di distanza, siccome ancora nelle linee e superficie de' corpi; imperocchè riescono falsi, e di tutto punto contrarj a quello

che ci è prescritto dall' arte. E questo è quanto mi è paruto di dover principalmente avvertire in questa parte. Comincerò ora a dar principio al trattato di essi lumi con la guida di quel che illumina le menti, e gli intelletti di coloro, che gli si riconoscono con mente pura e preparata a ricevere così divino raggio.

CAPITOLO II.

Della necessità del lume.

Egli è appunto sin quì tutta l'opera disegnata, motuata, e colorita senza lumi, come un corpo senza luce, che non si può comprendere s'egli sia o tondo o quadro, se non per intelligenza, cioè per la cognizione che si ha di lui interiormente, ma non esteriormente, essendogli nascosta la luce esteriore, che corrispondendo all' interiore, fa conoscere per mezzo dei raggi degli occhi, e vedere all' intelletto come per due soli le diversità dei corpi, per li ricevimenti che essi fanno della luce ricevuta secondo la natura loro. Però seguirò trattando di essi lumi, non dico delle ombre, ancorchè si tratti insieme di loro, imperocchè le ombre vengono in necessaria conseguenza dei lumi, essendo causate dagli sfuggimenti di essi lumi; e pigliando tanto più forza, quanto più il lume percuote maggiormente sopra un corpo. Dal che ne nasce quel grandissimo rilievo, ed elevazione dal piano naturale nel corpo che riceve la luce secondo la natura sua. E di quì si conoscerà

anco quanto essendo diversi i corpi, diversi ancora si generino i lumi, i riflessi, e la refrazione di essi lumi per la natura loro, diversificandoli nel modo che si dirà. Con che si verrà a vedere quasi il fine dell'arte; perchè senza questo, non ordini, non forme, non proporzioni, non moti, non composizioni; e finalmente non possono le figure avere la loro perfezione, a guisa di corpo senza situazione, ovver senza spirito; o a guisa di stelle simili al vetro, senza il lume del sole, che secondo la qualità loro le fa risplendere, ed apparire agli occhi nostri.

Ma per dar principio a quanto ho promesso, comincerò a trattare ciò che sia lume; e dipoi con l'ajuto della fisiologica, e dell' ottica prima parte della prospettiva, tratterò in generale dei lumi primarj, e secondarj; del lume diretto, e riflesso; e come, ed in qual modo con ragioni matematiche molti lumi si veggono diversi per cagione della varietà dei corpi; e finalmente delle qualità delle cose appartenenti, come si potrà intendere in tutte le cose, e negli stessi elementi.

CAPITOLO III.

Che cosa sia lume.

Questa parola di lume si piglia in diversi modi, e significazioni. Prima, e principalmente significa l'immagine della divina mente, che è il figliuolo di Dio, ed unico splendore suo, il quale chiamavano gli antichi

immagine della divina mente. Significa ancora l'ardore dello Spirito Santo. Pigliasi per una virtù divina diffusa nelle creature, che nella razionale è la sua divina grazia, ed in tutte le creature insieme è la virtù conservatrice, e difenditrice, come è quella, secondo Dionisio, dei serafini. Negli angeli poi si fa specialmente intelligenza, e un cotal gaudio eccedente ogni nostro pensiero, diversamente però ricevuto secondo la natura della intelligenza che lo riceve, ed in lei, come dice Marsilio Ficino sopra Platone, si riflette. Discendendo poi dalle cose celesti, dove si fa copia di vita, è una efficace propagazione, ed un visibile splendore nel fuoco, e un certo vigore ed accidente uscito dalla natura sua. Finalmente negli uomini si piglia per il lume dell'intelletto agente, che illumina il paziente, o possibile; ed in somma per un lucido discorso di ragione, ed una cognizione delle divine cose. Pigliasi ultimamente per una qualità uscita dal sole, o dal fuoco, che scuopre il colore. E questo lume è, come vogliono i peripatetici, la causa o ragion formale, per la quale si veggono le cose colorite; le specie ovvero immagini della quale passano alla fantasìa, e specialmente illuminano gli occhi, ne' quali si forma un' immagine che prima passa al senso comune, poi alla fantasìa, e finalmente all' intelletto. Il medesimo lume si diffonde ed estende ne' corpi, che si gli affacciano, ne' quali si scuopre il colore, ed una risplendente bellezza, come dicono i platonici, dei corpi opachi, cagionata da questo lume insieme con una certa virtù benefica, e generante. Ma là dove i raggi non si avvicinano, e si spargono restringendosi negli occhi i raggi, rimane un color caliginoso,

il quale affligge l'animo e tormenta. Sicchè tutte le cose secondo la loro capacità sentono il vigore della luce, la quale congiungendo a se quanto è di cose concreate col vivifico calor suo, e penetrando per tutto, conduce per tutte le cose le qualità loro, e virtù. Onde usano gl' intelligenti dell' arte di dar lume ad ogni cosa in un medesimo modo; poichè si vede ancora che il sole quando è levato sopra il nostro orizzonte, ed emispero, illumina il tutto in un istante senza tempo. E la cagione è perchè la luce non ha verun contrario, il quale la possa impedire con la sua azione. Però ella fa l'operazion sua in un momento nell' aria. A questo proposito appartiene quel che dicono i filosofi delle tenebre della notte, che non sono causate d'alcun color nero o fosco, che tinga l'aria, ma solamente dall' occultazione del sole, che colla chiarezza, e presenza sua, senza resistenza illumina con ugual luce tutto l'aere del nostro emispero; ed illuminarebbe ancora nel medesimo modo tutta la terra, e tutti i corpi composti di terra, se ella, e tutti i corpi fossero lucidi, e trasparenti come l'aere. Ma quando sono opachi, crassi, e corpulenti non ricevono la luce con tutta la sua chiarezza, se non in quella parte che è apposta rettamente al sole. E perciò in questo nostro emispero, quando il sole non passa perpendicolare, e rettamente sopra lo zenit del nostro capo, la terra non può giammai restare illuminata che da qualche lato non gli sia ombra. Il che non avviene nella terra sottoposta alla linea equinozziale, ove il sole a mezzogiorno di tal maniera illumina tutta la terra, e gli abitanti, che illustra tutta la circonferenza dei corpi rotondi, e non si

vede ombra sino ai piedi. Laonde appresso gl' intelligenti di quest' arte è vietato il dar lume nella pittura a tutti i corpi in un medesimo modo.

Ma oltre questa ragione che si considera per rispetto della luce illuminatrice e della terra, e corpi terrestri illuminati, ve n' è un' altra più potente cavata dalle viscere matematiche, cioè dalle linee visuali della prospettiva insieme coll' occhio: per la cui intelligenza si ha da notare, che affinchè uno possa vedere, tre cose hanno da concorrere, le linee visuali, il corpo colorato, e la potenza visibile che sta nell' occhio. Le linee visuali illuminate, che sono la propria materia del soggetto della prospettiva, vengono al nostro occhio in figura piramidale, la base della qual piramide sta nella cosa che si ha da vedere, ed il cono o angolo della piramide è quello che viene al nostro occhio più ottuso e grande. E per questo vediamo la cosa visibile più chiara, e più distintamente. Ma se la cosa visibile è distante e lontana, viene il cono o angolo della piramide al nostro occhio più acuto, e picciolo; sì che l'occhio non può vedere la cosa tanto chiaramente, quanto altrimenti si vedrebbe. Secondariamente si ha d'avvertire, che le cose visibili, e gli obietti medesimi non vengono al nostro occhio; ma le spezie visibili si diffondono per la chiarezza insino all' occhio, le quali spezie non sono altra cosa, che certe immagini di quella medesima maniera, che sono quelle che si vedono nello specchio, quando un uomo, o altra cosa dinanzi se gli rappresenta. E se la cosa visibile o corpo colorato sta propinquo a questa immagine, viene al nostro occhio nella medesima quantità, e gran-

dezza dell' angolo della piramide. Poi perchè quest' angolo, come di già ho detto, viene al nostro occhio ottuso, e grande, l'immagine ancor ella è grande, e per conseguenza si vede chiaramente, e distintamente. Ma quando il corpo colorito ed obietto sta lontano, quella immagine viene all' occhio della medesima quantità del cono, o angolo della piramide, il quale è troppo acuto, e picciolo. Perciò non empie l'occhio, e vacilla, e non si può vedere chiara, e distintamente. Quanto al terzo non ho che dire altro, se non che la potenza visibile si riduce di potenza in atto, e s'informa concorrendovi gli altri due requisiti che abbiamo detto, cioè le linee visuali, o illuminate, che è la ragione senza la quale l'occhio non può vedere; e l'immagine del corpo colorito informa l'occhio, e lo riduce dalla potenza all'atto, e con immagine grande informa più, e fa l'operazion sua meglio, e si vede più chiara, e distintamente la cosa visibile: ma con l'immagine piccola della cosa che è troppo distante, l'occhio non si può così bene informare; e per questo non può vedere la cosa visibile chiara, e distintamente. Dalla qual dottrina tutta in questo modo dichiarata si cavano due ragioni, per le quali non si può un medesimo corpo che si dipinge allumare ugualmente in tutte le sue parti; la prima è perchè il lume non alluma con tutta la sua chiarezza e forza se non la parte che si gli fa incontro, e gli è opposta; ma le altre non può allumare così perfettamente per la natura del corpo opaco terreno, e grosso, che impedisce i raggi che non possono penetrar dentro, e fare l'effetto suo perfettamente. La seconda ragione si piglia dalla parte del nostro occhio. Perchè

siccome la prima parte del corpo che si vede, e sta più propinqua all' occhio, viene a lui con angolo più ottuso e grande, così si vede più chiara, e distinta, per essere ancora più allumata. Ma la seconda parte del corpo perchè sta più lontana, e discende, e viene all' occhio con angolo più picciolo, ed è manco allumata, però non si può vedere così chiaramente come la prima; e per la medesima ragione resta la terza parte più oscura, e la quarta più che la terza, e proporzionatamente insino che l'occhio non può veder più. E se mi chiedi quando il pittore vuol dipingere due, o tre, o quattro uomini, l'uno dei quali sta dietro all' altro, e tutti sono con ugual chiarezza allumati, come averà da fare? rispondo tuttavia secondo la dottrina data di sopra, che ancora che siano ugualmente allumati, nondimeno è bisogno anco dipingere il secondo che sta più discosto dall' occhio più abbarbagliato nella chiarezza, e più di questo il terzo, e molto più il quarto, insino all' ultimo dove più non si vede. La ragione è perchè il secondo, per stare più discosto, viene all' occhio con angolo più acuto, e perciò non si può vedere così chiaramente come il primo; la medesima ragione è del terzo sino all' infinito. Questo stesso s'intende anco in fianco: e perciò tutti i pittori che hanno osservato questa dottrina sono divenuti eccellenti, e giunti al sommo di quest' arte, come Leonardo Vinci, e molti altri in diversi luoghi di sopra nominati, insieme con Jacopo Tintoretto, Marco da Siena, Federico Barozzi da Urbino, Paolo Cagliari da Verona, Luca Cambiaso, i Bassani, ed Ambrosio Figino (1).

(1) Allievo del nostro *Lomazzo*; fu non solo eccellente ritrattista, ma ancora buon pittore d'istorie, e niuno meglio di lui si

E questa dottrina tutta che io ho raccolto nel presente capitolo è cavata la maggior parte d'Aristotile, da Vitellione, e da S. Tommaso d'Aquino, e per concluderla, dalli più eccellenti filosofi e teologi, l'opinione de' quali ancora mi piace, benchè abbia in altro loco detto altra cosa; ma olla detta riferendo le opinioni degli altri.

CAPITOLO IV.

Divisione del lume.

Lume adunque è qualità senza corpo; conciosiachè, come dice Marsilio Ficino, in un momento riempie da oriente in occidente il mezzo mondo, e penetra da ogni parte il corpo dell' aria senza offensione, e quello dell'acqua con poca offensione, e resistenza. Di più spargendosi sopra cose putride non si macchia; le quali condizioni alla natura del corpo non si convengono. Perocchè il corpo non in un momento, ma con tempo si muove; ed un corpo non penetra l'altro senza dissipazione dell' uno, e dell' altro, o di ambedue; e due corpi miscibili insieme, con iscambievole contagione si corrompono.

avvicinò alla maniera di *Gaudenzio Ferrari*. Egli si era proposto d'imitare il lume e l'accuratezza di *Leonardo*, la maestà di *Raffaello*, il colorito del *Correggio*, il contornare di *Michelangelo* Tra le molte opere sue, il maestro di campo della famiglia *Foppa* nella reale pinacoteca di Milano è tale opera, che non teme il paragone delle più rinomate pitture di tal genere. Pure *Ambrogio* è uno di quei milanesi che fuori di Milano non hanno nè fama, nè opere.

Questo lume si divide principalmente in primario, e secondario. Primario s'intende quello, che percuote in quella parte del corpo colorito, che sta opposta al corpo luminoso, che con ragioni rette lo tocca. Il corpo luminoso si chiama quello che ha il lume, e la chiarezza, come è il sole, il fuoco, e simili. Quello poi che d'intorno a questo lume primario nasce, si chiama lume secondario. Ma si divide il lume anco in altro modo di molta importanza, cavato dalla fisiologia prima parte della prospettiva generale; e questa è l'ottica, principale fra le specie d'essa prospettiva, il cui effetto in universale consiste in ricercare i principj, le cause, e gli elementi di tutta la visibilità, con le sue parti, spezie, e differenze essenziali, tuttavia sempre in generale. Perciò ella si divide in tre parti secondo le considerazioni ch' ella fa della visibilità. Perchè anco il lume secondariamente si divide in tre parti, cioè in diretto, riflesso, e rifratto, delle quali perciocchè a suo loco se ne tratterà in particolare, basterà per ora d'averne tanto detto circa alla prima, e seconda divisione.

CAPITOLO V.

Del lume primario.

Lume primario è quello che percuote, ed è ricevuto nella parte del corpo colorito opposta al corpo luminoso. Egli tocca dolcemente, e trascorre ne' corpi con ordine naturale, cioè senza occupazione nè estre-

mo alcuno, come fanno gli altri lumi. Il che si osserva nelle istorie che si fingono all' aria aperta, nelle quali senza alcun impedimento il lume s'introduce, e fassi venire come sopra le facciate verso oriente. Questo lume ancora trascorrendo nelle camere, ed altri luoghi tocca nelle parti superiori tutti i corpi che sono nello spazio dove egli entra; e quivi finisce il lume; per il che occorrerà alle volte, che un corpo sarà percosso da questo lume dal mezzo in giù o poco più o meno; ed ancora per di sopra, secondo che il lume entra diversamente rispetto alla forma o situazione del balcone, occhio, o finestra. D'onde bisogna avvertirsi, quando si fingono balconi, o porte aperte, di far nelle pitture che il lume trascorra dentro; come già fece Francesco Mazzolino in un quadretto piccolo della Madonna, nel quale fece due lumi, uno che allumava la Madonna, ed il figliuolo per diritto, e l'altro un frate certosino ch' egli avea dipinto sopra una porta, il qual per entro essa porta entrava, sì che erano i lumi l'uno al contrario dell' altro. E questo esempio può bastar per tutto quello che intorno a questo lume si può dire.

CAPITOLO VI.

Del secondo lume primario.

Il secondo lume primario s'intende esser quello che si fa non dall' aria serena, e dal sole, ma egualmente di giorno, e di notte da diverse apparizioni d'angeli, e

simili; come nella divinità che da Tiziano fu dipinta a Carlo V imperatore, con le schiere degli angeli, patriarchi, profeti, e tutti gli altri beati che vi si ricercano perfettamente a rappresentar questo misterio; come nella natività di Cristo, che essendo occorsa di notte, pensar dobbiamo che vi risplendesse una luce divina, sì come rappresenta una tavola di Antonio da Correggio, ch' egli dipinse alla sua città, la quale è tra le opere di pittura una delle singolari che siano al mondo. E questa luce ha da essere dimostrata in modo che risplenda ne' corpi tanto più, quanto più eglino gli sono vicini. Tale doveva essere la luce dell' angelo che apparve a Cristo nell' orto, il cui lume divino abbagliare, e restringer doveva tutti gli altri, ancora che non fosse stato notte; come in un' altra tavola rappresentò eccellentemente l'istesso Antonio. Questo stesso divin lume abbiamo da considerare che si spargesse sopra gli apostoli quando lo Spirito Santo in forma di lingue di fuoco gl'illuminò; siccome lo ha benissimo espresso Gaudenzio sopra una tavola a Vigevano; e così sopra Cristo quando essendo battezzato da Giovan Battista nel fiume Giordano, fu udita la voce divina. Questo lume primario è parimenti tenuto per quel gran splendore che circondava Cristo, mentre che gloriosamente risorse da morte a vita; e quando discese al limbo; ed anco quando si trasformò nel monte Tabor, per dar gusto, e saggio della beatitudine celeste a tre cari suoi discepoli, a S. Giovanni, S. Pietro, e S. Giacomo. Del qual misterio n'è fatta la gran tavola in S. Pietro Montorio in Roma (1) per mano del mirabile Raf-

(1) Ora principale ornamento della galleria Vaticana.

faello. Quando l'istesso Cristo apparve su la terra con molte legioni d'angeli alla madre, e due volte le disse che si andasse con lui. Quando Iddio apparve a Mosè nel monte Horeb nel cespuglio, e sopra il monte Sinai, dove esso Mosè era da tutti fuggito per il soverchio splendore che aveva contratto; e parimenti quando parlò ad Aronne, che fu poi sacerdote, si ha da rappresentare col medesimo. E così l'angelo quando su la mezza notte uccide i primogeniti d'Egitto; e quella colonna di fuoco che guidando di notte il popolo d'Israello, e la gloria di Dio, che di notte si mostrò in mezzo dell' istesso popolo israelitico sopra il santo Tabernacolo, la cui luce niuno poteva soffrire, eccetto Mosè ed il fratello; e quella luce che si vidde con l'angelo che percorse nel campo degli assirj. Ma perchè lungo, ed infinito sarebbe l'andare raccogliendo tutti gli esempj dei lumi divini, che sono sparsi nelle sacre scritture, così del vecchio, come del nuovo testamento, e principalmente nell' *apocalisse* che ne è tutta ripiena, siccome ne sono colme ancora le istorie e favole, porrò fine a questo secondo lume primario, e verrò all'altro.

CAPITOLO VII.

Del terzo lume primario.

Questo terzo lume è quello che dai fuochi, lucerne, facelle, fornaci, e simili nasce, mostrando intorno una certa quantità di lume alle genti secondo la forza

del fuoco, siccome mostrò Tiziano intorno alla graticcia dove ardeva S. Lorenzo. Ma questo lume però non può essere tanto quanto è quello del secondo lume detto divino. Questo lume distribuisce secondo le forze sue i suoi raggi e dilatazioni, ora più da una parte, ora da un'altra, secondo che la fiamma avvampa, e si raggira, come si vede nei fuochi; ed anco secondo la materia che arde, la quale siccome può essere diversa, così diversa ancora farà la fiamma, e conseguentemente la luce più gagliarda è manco all'occhio. Che ben vediamo da un picciolo lucignolo non può uscir quel lume, che esce da una grandissima facella. Ed ancorchè questi lumi di giorno causino un certo colore nei corpi conforme a loro, non però gli levano il lume primo primario; per cui si viene talvolta a far due lumi in una figura, uno de' quali verge al celeste, e l'altro al fuoco. Tutti questi lumi feriscono gagliardamente i corpi, in modo che non lasciano appena scorgere altro che quella parte che è direttamente allumata, o per forza di riflessi all'incontro del lume. Il che avviene nei metalli, ed altri corpi lustri e chiari. E però bisogna avvertir molto in mostrar questi lumi, così se è di giorno, come se è di notte, per i sopraddetti effetti; ed anco per rappresentare di notte in tutti li colori una cert'ombra quasi a un modo, e dove tocca una cotal rinascenza del colore in quella guisa che fa di giorno il sole per tutto dove tocca, benchè nel tramontare lo rende alquanto rosso, cosa che accade in questi lumi là dove appajono più spesso. Pertanto sarà bisogno a ciascuno per saper dispensare questo lume legger l'istorie, per sapere se i fuochi sono di giorno, o di notte, e la

quantità loro; e se sono al cielo aperto, ovvero negli alberghi, o dove si siano. Perciocchè si trova essersi usati diversamente i fuochi da Abele nei primi sacrificj; e dopo da Noè quando fu uscito dall' arca nel sacrificar gli agnelli; siccome ancora fece Giacobbe nel viaggio con la sua gente; e così d'altra maniera essere stato usato da Aronne sopra l'altare avanti al vitello, e dal medesimo diversamente quello che fece dipoi a Dio sopra l'altare fabbricato con tal' arte, sopra al quale Nadab, ed Abiu mettendo nei turriboli fuoco profano, dal fuoco stesso furono arsi.

Altra sorta di fuochi ancora si potranno trovare appresso i poeti, come quello che i cerasti facevano in Cipro a Giove, ardendo i pellegrini; e molti altri che saranno raccolti nel *sesto* libro: dai quali si potrà comprendere quante avvertenze si debbano avere nel fingere i fuochi, ed i lumi, per le quantità e collocazioni, ed anco per le materie che si ardevano, e per il tempo; se ardono di giorno, siccome fece il fuoco di Sodoma; quello che fece accender Giuda per ardere Tamar nella valle dov'era radunato intorno tutto il popolo; quello del palazzo dove arse Zambri (1): ovver se ardono di notte, come i lumi di notte veggiamo in letto spegnersi; come il fuoco che accese Tobia con la sua sposa in ginocchioni, ponendo sopra i carboni il cuore del pesce (il qual soggetto tutti i pittori sogliono finger di giorno); o come della fornace

(1) L'anno 929 avanti Gesù Cristo, Zambri ovvero Zimri uccise Ela re d'Israele, e ne occupò il trono. Otto giorni dopo Amri, eletto re dall' armata, lo assediò in Thersa. Zambri temendo di cadere nelle di lui mani, si bruciò vivo in un alla sua famiglia.

dove furono posti i tre fanciulli, che si ravvolse con le fiamme intorno ai ministri. Con la qual discretezza andrebbe anco variata la gente intorno di luce, mentre che insieme con la madre sono tormentati dal fuoco i sette figli, come si legge nell' *istoria dei Maccabei.* E parimenti in diversi misteri di Cristo questo lume primario va rappresentato di notte, come quando è preso constituito innanzi ad Erode, Anna, e Pilato; e quando è flagellato, incoronato, e schernito, dove però sogliono quasi tutti ponere i lumi, come se fosse stato di giorno. Ed appresso i gentili, come nel fuoco di Ercole in cui si muore; nella casa di Licaone che arde; nel fuoco delle figlie d'Imeneo; nel tizzone di Meleagro; e finalmente nel fuoco di Memnone; di Prometeo; e di Troja. I quali esempj credo io che bastino per dimostrare con quale avvertenza si debbano dare i lumi di notte, e di giorno, secondo gli effetti, a tutte le cose: riguardando sempre all' istoria, la quale ci pone avanti gli occhi tutta la pittura come ha da essere, e ci avvisa come furono. Per il che non converrà rappresentare Scipione africano, che di giorno messe in rotta l'esercito cartaginese col fuoco acceso ch' egli fece gettar nel campo; e medesimamente la sconfitta che diede il grandissimo patriarca ai re, che ne menavano prigione Loth, perchè tutti sono fatti che occorsero di notte.

CAPITOLO VIII.

Del lume secondario.

Dal primo lume, secondo, e terzo, in tutti i modi nasce il lume secondario, il quale prima s'intende in questa maniera, esser quel lume, il quale è causato non dai raggi diretti, ma riflessi, e nasce d'ogn' intorno dal primo lume che entra per esempio in una camera, loggia, portico, o simil luogo. Perchè vediamo che quando il primo lume v'entra dentro, e percuote in una parte, d'intorno interno si sparge un altro lume, il quale è questo proprio, che diciamo secondario, e che seguita sempre il primo lume. Non può giammai esser così chiaro come il primo, dal quale egli deriva e procede; e perciò va allumando sempre le più lontane parti, terminandosi negli estremi oscuri, e massime di notte.

CAPITOLO IX.

Del lume diretto.

Concludendosi con fisiologiche ragioni accomodate al naturale, che il lume diretto primo dei tre posti nella seconda divisione dei lumi, non è altro che questo che si distende, e sparge con virtù primaria direttamente sopra qualunque corpo, in modo che ivi terminando

si finisce. E questo lume giammai non si estende per traverso, o in simili modi, ma sempre va per il dritto. Appare tanto più lucido quanto più trova i corpi densi, come si dirà altrove. Non può ferire se non le superficie opposte a se, e le altre nelle più eminenti meglio alluma, come quelle che a lui sono più propinque. Ma quale sia la forza di questo lume si dirà altrove.

CAPITOLO X.

Del lume riflesso.

Il lume riflesso è quello che nasce dal termine del diretto, e tanto più si fa lucido quanto è più denso il corpo dove tocca esso lume diretto, e non passa più oltre, nè ritorna verso il diretto. Alluma tutti i corpi in che egli percuote, e maggiormente le parti posteriori allumate davanti dal diretto, le quali sono al suo incontro, cioè il diritto del corpo, dove terminando il diretto egli nasce: e questo è tutto il termine dove si estendono i lumi riflessi.

CAPITOLO XI.

Del lume rifratto.

L'ultimo lume della seconda divisione è determinato dai fisiologici esser quello, il quale si genera dal lume

diretto quando percuote negli specchi, ne' cristalli, nelle acque, nelle armi, ed in altre simili cose risplendenti, che siano atte a generar questo lume. Ed è quella moltitudine dei raggi, che essi spargono d'intorno al toccar del lume diretto in ciascuna delle cose dette, massime se è lume solare, e di giorno, benchè il medesimo ancora è quando si genera di notte dalla luna, o da qualche facella, e doppiero acceso. Nè più lungamente fa mestiero ch' io mi stenda intorno a ciò; poichè in somma tutta la cosa si riduce a questo, che rifrazione non è altro che quel frangere che fa di se medesimo in questi corpi il lume diretto, che d'intorno intorno ai luoghi sparge, come si vede nelle acque chiare, e limpide verso il fondo, ed anco nella sua superficie verso i nostri occhi.

CAPITOLO XII.

In che modo tutti i corpi ricevono lume o poco o assai.

Poscia che abbiamo sin quì discorso che cosa sia lume, ed in quante specie si divida, e di ciascuna di loro, così della prima, come della seconda divisione trattato, conseguente è che più minutamente andiamo investigando i suoi effetti ne' corpi, secondo la composizione, e disposizione loro; e prima in questo loco consideriamo in qual maniera tutti i corpi ricevano di esso lume o poco, o assai. Che di quì ne nascono le

diversità che si veggono contro la ragion dell'arte nelle superficie dei corpi. Essendo gli elementi principali fondamento di tutte le cose corporee, e di tutte le cose elementate in questo mondo inferiori, si compongono non per congregazione ovver coagmentazione, ma per trasmutazione, ed unione; essendo loro tra se stessi l'uno nell' altro trasmutabili, ed insieme più e meno mescolati, e non schietti o puri. E però cominciando da loro, è cosa osservata, e chiara, che per tutto dove essi si trovano più sottili, si vede esser la luce che percuote in loro meno apparente e più purgata, e per il contrario più chiara e grande dove eglino sono più grossi, ed opaci. E però essendo, e trovandosi loro in tutte le cose di ciascuno dei tre ordini, vedesi che in queste cose inferiori eglino sono grossi e fecciosi; nelle celesti sono più puri, e mondi; ma nelle sopra celesti sono, come dicono i platonici, pieni di vita, e totalmente perfetti e beati; dove in questo mondo inferiore sono, forme grosse, e molto grandi e materiali, ed in cielo sono secondo le loro proprie qualità, con celeste modo, e più eccellenti che non sono sotto la luna nel terz' ordine. Perciocchè ivi è la celeste fermezza della terra, senza la grassezza dell' acqua, l'agilità dell'aere, senza i movimenti. Ivi è il calor del fuoco che non arde, ma risplende, e vivifica ogni cosa col suo caldo; perciocchè tra le stelle Marte ed il Sole hanno simbolo, e corrispondono all' elemento del fuoco, essendo il lume in loro più gagliardo e risplendente. Giove e Venere rispondono all' aria, essendo il lume loro alquanto minore, cioè tendente manco al giallo. Saturno, che da molti è tenuto aver similitudine con l'acqua,

da quelli che abitano sotto il suo circolo è simbolizzato con la terra, avendo il lume privo di quella risplendenza solare, e tendente al giallo sbiadato, e scuro. Mercurio e la Luna che sono tenuti da alcuni aver simpatia con la terra, sono di natura dell' acqua, perciocchè in loro il lume fassi chiaro, ma smorto, e che verge al bianco. L'istessa considerazione, e teorica che si fa dei lumi, e corpi celesti, si fa ancora nelle triplicità dei segni celesti. E così il principio del fuoco si dà all' Ariete, il mezzo al Leone, ed il fine al Sagittario. Il Tauro ottiene il principio della terra, la Vergine il mezzo, ed il Capricorno il fine. Il principio dell'aria è denominato dai Gemelli, il mezzo dalla Libra, ed il fine dall' Aquario. Il principio dell' acqua si assegna al Granchio, il mezzo allo Scorpione, ed il fine ai Pesci. Da questa commistione, e simpatìa di pianeti, segni, ed elementi si compongono tutti i corpi. Nel cielo il lume del sole è raro e risplendente; per il che veggiamo le stelle a guisa di specchio ricevere la luce, collocato perciò nel mezzo di loro siccome luce e spirito di tutti i pianeti. Ma quivi fra noi non è tanto chiaro e puro nel cielo, nè così grosso, ed ardente come nell'inferno. Nel mondo poi intellettuale, gli elementi del prim' ordine negli angeli e beati, le intelligenze si considerano in questa forma; cioè che la stabilità essenziale, e potenza corrisponde alla terra, poichè sono il fermo seggio, e franchezza di Dio. La clemenza e pietà, per la virtù che hanno di purificazione e mondazione, all' acqua. E così le chiamò il salmista là dove parlando del cielo dice: « *tu che reggi le acque, e le cose superiori a loro* ». Per l'aria s'intende un sottilissimo spi-

rito, e per il fuoco l'amore. E sono chiamati nelle sacre lettere penne dei venti; ed in altro loco dice il salmista « *tu che fai i tuoi angeli spiriti, e i tuoi ministri fuoco ardente* ». Di quì anco i teologi avendo riguardo agli ufficj, ed alle nature degli angeli, hanno voluto che i serafini, le virtù, e le potestà come infiammati di fuoco soprannaturale corrispondano al fuoco; i cherubini, e gli angeli alla terra; i troni, ed arcangeli all' acqua; le dominazioni, e principati all' aria. Però nel dar luce a quelle glorie che sovente facciamo noi pittori, bisogna mostrarvi il lume quasi che trasparente, e che penetri le forme loro; perciocchè essi si riflettono nel lume, di che sono rischiarati in quella divina gloria. Ma perchè molti pittori usano non voler dipingere Dio Padre, se non velato da certi lumi trasparenti, sì che la sua forma resta abbagliata, io direi anzi che egli si dovesse per nostro esemplare, e come specchio farlo di perfetti colori chiari, mostrando la perfezione di tutte le cose essere in lui, siccome quello che è prima causa loro. E così par che si richiegga di far l'istesso lume più lucido che sia possibile, ma in modo che non paja pigliarlo d'altro che da se medesimo; il quale del suo splendore e bellezza primieramente ne illumina, e comparte poi al cielo; ed ultimamente in questi inferiori, risplendente come in tre specchi, secondo che dicono i platonici. Il che si conferma anco con le sacre scritture, le quali si vogliono imitare, ed osservare circa tali pitture; perchè non manco si leggono in certo modo per gli occhi le pitture, che si odano con parole le scritture. Onde leggesi di Dio nelle sacre carte « *si aprirà la terra, e ger-*

minerà il Salvatore »; e di lui medesimo, « *Dio fonte di acqua viva, che purifica ogni cosa* »; ed altrove nello spirito che spira lo spiracolo della vita; e Mosè testifica, e Paolo, che è fuoco consumatore. Sicchè in tali opere si osserverà questo, cioè, di dare il primo lume a Dio, il secondo agli angeli, il terzo ai cieli, il quarto a noi, ed il quinto all' inferno; e per tutto considerare i corpi, che sono atti a riceverlo più o meno: che così vederà in Dio esser fonte di luce, negli angeli riflessione, nel cielo splendore, fra noi risplendente, e nell' inferno quasi materia, e feccia del lume, al quale si riferiscono tutte le grassezze, e feccie delle cose. E questo è tutto il fondamento dell' arte circa a cotal facoltà dei lumi, per le materie dei corpi immaginati, e visibili.

CAPITOLO XIII.

Degli effetti che partorisce il lume nei corpi in generale.

Essendo chiaro da quel che si è dianzi detto, che naturalmente tutti i corpi, secondo la qualità sua, in ogni luogo hanno il lume, e la risplendenza; così gli angeli nel cielo empireo appresso Dio; come le stelle nell' ottavo cielo appresso il sole; e gli uomini appresso i raggi solari, ed i raggi del fuoco; e finalmente nell' inferno appresso alla vera e propria fiamma, che è una materia grossa della luce, priva della sua rarità: conveniente cosa

è che si tratti degli effetti, che partorisce il lume percuotendo in suo essere qualunque corpo. Perciocchè si vede sensibilmente, che tanto più il lume appare risplendente e chiaro appresso noi, (parlando sempre per esempio) quanto più, come ho detto di sopra, trova i corpi più densi che in se lo ricevono. Però andaremo partitamente discorrendo per ciascun corpo degli effetti che esso lume in lui partorisce; e prima per quelli, che tendono alla natura della terra grave ed opaca fra gli altri elementi.

CAPITOLO XIV.

Degli effetti che partorisce il lume nei corpi terrei.

Primieramente adunque la terra non generando pietra, come scrive Avicenna (1), per la sua siccità, per mancargli l'umido dell' acqua che la condensa insieme, ed indura, e però in questa parte pura, come è la polvere, l'arena, e la terra morta, riceve il lume in modo che non può essere molto chiaro, nè acuto, ap-

(1) Filosofo e medico arabo, che visse nel secolo XI. Gli arabi lo chiamano *Abou-Ali*, *Houssain*, *Ben Abdallah*; i musulmani volgarmente *Ebn-Sina*; e gli ebrei *Aben-Sina*, o *Ben-Sina*, cioè *figlio di Sina*, da cui è stato poi formato *Avicenna*. Nacque nella città di Bochar l'anno 370 dell' egira, cioè il 980 di Gesù Cristo. Dotato di grandissima memoria, scrisse molti libri sopra diverse scienze. Fu medico e visir del sultano di Georgia *Cabus*. Morì nell'età di 58 anni vittima della dissolutezza. *Sisto IV* fece in arabo imprimere a Roma nel 1489 le opere di questo dotto filosofo.

presso a quello che percuote nelle pietre. Però veggiamo che il lume mentre percuote nella terra genera riflessi, e di grado in grado nelle pietre tanto più lo genera, quanto più trova quelle di maggior durezza, e più dense; ma accompagnato dal riflesso nelle parti estreme, per la riflessione della parte percossa dal lume, che tanto più, come a tutte le cose lo rende, quanto più essa è meno terrestre. E però diremo che quella parte della terra che appare, e fa poca riflessione, se si gli pone all' incontro marmo, od altra cosa chiara, che sia percossa dal lume, la renderà tutta chiara a un modo, pigliando quasi tanta chiarezza di dietro per il riflesso, quanto davanti per il lume. Il che si può fare in tutte le altre cose quando saranno ajutate da un corpo più pronto a ricever chiaro e lucido il lume; come appresso il piombo l'argento, ed al rame l'oro. Questa è la sicura regola degli effetti causati dal lume per la natura e composizione dei corpi che lo pigliano. E che sia vero, voglio darne il più chiaro esempio, ed il più proprio ed accomodato che si possa immaginare in tutta l'arte della pittura, col quale si verrà in cognizione di una certa corruttela del dipingere, la quale veramente siccome nemica al vero ha da essere fuggita, come l'hanno fuggita Leonardo da Vinci, Raffaello, e gli altri buoni pittori; ancora che in essa siano stati eccellenti Vincenzio Foppa, Bramante, e molti altri, de' quali le opere fanno fede di questo.

Ora per la diversità che è tra la carne, ed il gesso, veggiamo chiaramente riceversi in loro diversi lumi, e riflessi; come per essere la carne morbida si causa, che essendo percossa dal lume, fa un' ombra in essa me-

desima soave e dolce, non con molto riflesso, e di maniera accompagnato, che non disdice; sì che trovandosi un poco lontano, si vede quella carne tonda morbida senza ombra, e massime quando essa carne è più morbida, come nei giovani e fanciulli: per incontro resta più cruda di lume ed ombra quando è manco morbida, cioè che tiri al vecchio e ruvido. Ma non però tanto sarà, come in un corpo di gesso, ovvero di marmo, benchè formato come la carne; il quale essendo al contrario incontro della carne, e di uno lustro e bianco, ricevendo il lume in se ne resta più acuto, e con certi riflessi di maniera crudi, ed apparenti, che non lasciano la cosa veder tonda come la carne: anzi combattendo l'un membro coll' altro per i lumi fanno strepito, e tanto più quanto il corpo suo è più candido. Non considerando tali diversità molti pittori, i quali hanno ritratto da giovanetti appresso tali figure di gesso, e marmi con que' lumi crudi, fieri, ed acuti, hanno tenuto tal maniera d'allumare, la quale veramente siccome è causata da tali corpi, a tali anco solamente per fingere si aspetta. Ma questi tali estendendolo anco più oltre senza considerazione anco nelle figure finte di carne, lo usano dandovi quella medesima qualità di lumi; onde non le possono appresentare simili al vero, benchè siano benissimo intese nel disegno; come è una figura del poeta Ausonio dipinta da Bramante sopra una facciata quà in Milano nella piazza de' mercanti, oltre altre figure colorate; e come fece Francesco Vicentino nelle Grazie, dove dipinse una cappella di evangelisti, profeti, e sibille di tal maniera con la sua tavola, le quali vedendo alla vista non riescono punto

graziose, tutto che abbiano però buon disegno. (1) E questa medesima maniera usano molti pittori di questo tempo, i quali sono conosciuti senza che io li nomini: de' quali alcuni con ogni studio cercano di schermirsene, come Luca Cambiaso, siccome quello che ha buonissimo disegno, e perfettamente intende quest' arte; ed Aurelio Luini (2), il quale non mostra punto d'esser bastardo figliuolo di Bernardo Luini pittore eccellentissimo, come si può vedere per le diverse cappelle, ed opere che egli ha fatto in Milano, e fuori; e massime a Lugano in un Centurione, ed un Cristo in croce.

Ora essendosi detto intorno a questo assai, massime potendosi vedere per esempio i coloriti del Buonarroti, e degli altri descritti nel penultimo capitolo del *primo* libro; ed oltre loro di Antonio da Correggio fra coloritori piuttosto singolar che raro, di Sebastiano del Piombo (3), di Giorgione da Castel Franco, del Palma, d'Alessandro Moretto (4), di Girolamo bresciano (5), del Pordenone, del Sarto, di Da-

(1) Dipinse però con molta verità i varj effetti del turbine.

(2) Benchè allievo del padre, non ne seguì sempre il fare. Conosceva la prospettiva, onde introdusse ne' suoi quadri paesi ed architetture di molta vaghezza. Dotto nella notomìa, tolse a imitar *Polidoro*, e su questo fare dipinse la facciata della Misericordia, dove è bella la composizione, ma manierato lo stile paterno, ha volgari le idee, panneggiamenti di pratica. Tornò peraltro molte volte ai paterni insegnamenti, come si vede in molti quadri che sembrano dipinti da *Bernardino*.

(3) Della famiglia *Luciani*.

(4) *Alessandro Bonvicino*.

(5) *Girolamo Savoldo* nato a Brescia, fioriva nel 1540. Fu uno dei buoni emulatori di *Tiziano*. Godendo di molta fortuna, colti-

niel da Volterra, del Vaga, del Rosso, del Bologna, del Mazzolino, di Timoteo Vita, di Giulio romano, del Fattore, del Sesto, del Boccaccino, del Luigi d'Andrea Solari che fu fratello di Cristoforo gobbo, del Toccagno; e dei germani inferiori, come del Nuberto, del Leidano, dello Scorello (1), del Burgeli (2), del Pancelli, del Floro (3), e di Teodoro, del Mabusio (4), del Dionatense, del Lusto, del Maio, dell' Alosto, del Gasello, (5) ed oltre parimenti ad altri di que'tempi (6); ma anco della seconda e terza schiera, sì come degl' istessi italiani tutti degni d'essere celebrati, i quali seguendo ciascuno il suo genio particolare qualunque egli sia o più o meno eccellente, hanno fuggito cotal fierezza di riflessi, salvo se non si imitassero i marmi, accostandosi sempre con ordine al naturale delle cose, le quali ancora tra loro generano riflessi, secondo la potenza, che tiene più o meno la materia, ed il colo-

vava l'arte per suo piacere, e ne ornava gratuitamente le chiese. Il suo capolavoro, che è anche il suo quadro più vasto, è quello posto sull' altar maggiore de' Domenicani di Pesaro, che rappresenta Cristo sopra una nube irradiata da un sole celeste, e appiedi quattro santi in adorazione. Si conserva nella galleria di Firenze come uno dei capilavori della scuola veneziana una picciola sua trasfigurazione di rara bellezza. *Savoldo* visse lungamente a Venezia, e morì vecchio.

(1) *Giovanni Schoorel.*

(2) Forse *Pietro Breugel*, o *Breughel.*

(3) Forse *Francesco Floris.*

(4) *Giovanni Demabuse*, o *Mabuse.*

(5) *Luca Gassel.*

(6) Questi nomi avendoli l'autore italianizzati, non si è potuto restituirli totalmente alla loro originalità, non ostante le ricerche fatte in proposito.

re, che per il lume genera il riflesso, che si riceve nella sua ombra. Per il che veggiamo il color bianco intorno alla gola riflettere per la sua chiarezza molto più nella mascella; e così tutte le altre cose si riflettono tra loro secondo sono tra se potenti, e più atte a ricever chiari ed acuti i lumi. Perciocchè il lume non tocca mai corpo che abbia di terreo tanto acutamente in parte alcuna, che subito nella contraria non si generi un' ombra ancora acuta; così tra le ombre una è più chiara, come il lume acuto tra il meno acuto. Dal che ne risulta che il corpo ne resta rilevato ed allumato, ed ombra accompagnatamente queste diversità di lumi e manco lumi, ed ombre e manco ombre che da noi son chiamate mischie. Per i panni, falde, e crespe, si ha molto d'avvertire circa a questo, per non essere cosa di poca considerazione, anzi tale nella pittura, che per la sua difficoltà da pochi è stata intesa; sì che si veggono così pochi pittori avere accompagnati panni, come hanno fatto Raffaello, Leonardo, e Gaudenzio, secondo i suoi colori, e gravità del panno, ed appresso della carne, dando più lustrezza a quelle parti che più sono propinque alle ossa, come sono i nodi delle dita, le spalle, le ginocchia, e simili apparimenti, che dipoi riescono più soavi le parti più carnose: e questa è la vera strada che a loro imitazione si deve tenere.

CAPITOLO XV.

Degli effetti che partorisce il lume nei corpi acquei.

Essendo la materia delle pietre preziose e fine trasparente più o meno, come quelle che volgarmente sogliamo chiamar gemme, è necessario che ricevano il lume più acuto, in maniera che ha forza passare per entro loro, e portarne seco la sua virtù. Il che si vede nel sole, che percuotendo nella pietra detta iride, ha forza di farci veder per entro l'arco celeste; sicchè in ogni modo il lume porta seco, passando per le pietre, il medesimo colore ch' ella tiene, in quella guisa che fa il color del vino, o dell' acqua in un vaso di vetro sopra il piano dove posa. Il che non procede da altro che da questa causa; cioè perchè la luce in se non ha colore alcuno, perchè procede dal sole, il quale se avesse colore sarebbe corruttibile. Ma ancorchè la luce non abbia colore, però ha questa proprietà e virtù che manifesta e dimostra i colori dove sono. E così quando la luce passa per il vetro verde, scuopre il color verde, e lo dimostra all' occhio, sembrando che la luce, ed i raggi siano verdi. E così discorrendo si può addurre l'esempio quando la luce passa per una caraffa piena di vino vermiglio.

Ma tornando donde ci partimmo, il lume in cotali corpi diafani e trasparenti tanto più sfavilla ed appare, quanto più trova il corpo in se ristretto e condensato. Perciò lo vediamo più acuto e chiaro nel diamante che nel cristallo, ed in questo più che nel vetro,

e più che nel ghiaccio. E ciò che per esempio si è detto del diamante, si ha da intendere generalmente in tutte le altre pietre. Nei metalli ancora per essere di materia dura si ha da considerare quanto possa aver forza il lume, giusta la rispondenza loro. E dobbiam sapere ch' eglino hanno tre colori più e meno intensi secondo la purità sua; il primo è commune, e splendido in lampeggiare a guisa d'una luce, che fosse incorporata in un corpo colorato. Il secondo è bianco, che si vede in molti metalli più e meno: perchè nell' argento è bianchissimo, nello stagno è mediocre, e nel piombo è minimo, e quasi nullo nel ferro. Il terzo colore è citrino ovver giallo, che è spezialmente nell'oro, ed alquanto meno nel rame. E questi colori sono ne' metalli appunto come in tutte le altre cose, l'estremità del lucido determinato. Ora in qualunque corpo sia contrafatto un metallo con prossimo chiaro e scuro, par quasi che quello lampeggiare sia incorporato nel colore, perchè il risplendente condensato lampeggia, ritenendo la sua densità del lume, per la quale esso è disposto a riceverlo, siccome la potenza riceve la forma. Pertanto il risplendere e lampeggiare nei metalli comunemente avviene dall' acquoso sottile, e dal secco e duro terrestre condensato in quelli. E conseguentemente d'ogni metallo quello che terrà l'acquoso più sottile mischiato col terreo puro e denso, sarà più netto, splendido, e pulito. Perchè di rincontro si vede che nel metallo non pulito una parte ombreggiando l'altra, impedisce tanto o quanto lo splendore. Per questa causa l'oro più risplende d'ogni altro metallo; e dopo lui l'argento; ed il ferro similmente quando è polito è

risplendente come uno specchio. La cagione di questa risplendenza, nella quale si ricevono le immagini, secondo i peripatetici, è la superficie terminata e pulita. Quivi adunque abbiamo da considerare che nell' esprimere l'armi si ha da rappresentare il suo lume più gagliardo e fiero alla lontananza della vista, che così riescono più singolari, e più simili al naturale, senza cotali imbrattature di figure che si gli pingono di dentro. Il che hanno fuggito di fare i più gran pittori che siano stati, come si vede nel ritratto del re Francesco Valesio di Francia, e di Ferdinando re dei romani, fatti per mano di Tiziano; e nel ritratto di Prospero Colonna fatto per mano di Sebastian del Piombo. Di più è d'avvertire, che nell' armi si possono rappresentare per entro quasi come in uno specchio tutte le cose che si gli rappresentano dinanzi, col medesimo colore, e con le riflessioni dei lumi d'ogni cosa postagli appresso che egli può pigliare. Ma tutte queste immagini, e contra lumi o riflessi vogliono essere di minor chiarezza che non è il lume maggiore che esse armi hanno pigliato dal sole, ovvero d'altro splendore primario, che il rappresentarli altrimenti è cosa da pittor gregario, ed ignorante del vero ordine, e strada di prospettiva.

Ma tornando d'onde prima feci digressione, il lume che fere nell' acqua quanto ella è più purgata e limpida, quale è quella dei chiari fonti, ovver quella che scende dalle sommità dei monti rompendo per i sassi, fa apparire l'arena, e ciò che è nel fondo sassi e sterpi per dove ella scende dai monti, rinforzando la natura di essa acqua, traspare non altrimenti che se dalla su-

perficie fino al fondo non vi fosse cosa alcuna. E tanto più appare il lume fiero, quanto più ringrossandosi l'acqua fa per la quantità effetto di condensazione, come si vede nelle onde del mare altissime mosse dai venti al cospetto del sole, nelle quali potiamo bene affisar lo sguardo, ma non già in uno specchio opposto medesimamente ai raggi del sole; e però manco saranno lucide le onde del mare, che le punte dei cristalli sopra i monti all' aspetto del sole per essere diversi. Sicchè bisogna ad ogni modo avvertire a questi paragoni, perchè di qui vengono le dilettevoli varietà dell' arte.

CAPITOLO XVI.

Degli effetti che partorisce il lume nei corpi aerei.

Non dubito punto che essendo l'aere naturale purgato e netto, si possa vedere in lui alcuna qualità di percussione del lume, fuor che una luce piana e seguente, secondo il suo naturale; ma giudico bene che quanto più esso s'ingrossa per vapori, come d'acqua o di fuoco, possa per tal cagione ricever lume. Il che appare in quella materia che esce dai forami del fronte di certi mostri marini settentrionali chiamati *Phisiterise* (1), e molti altri più chiaramente nel campo d' esso aere nelle nubi, che or più or meno a guisa di bambagia

(1) Il nostro autore avrà quì voluto parlare di quella meteora luminosa da noi chiamata *aurora boreale*, attribuendone la causa

allumata ci appajono; sì che vi si scorgono dentro di più forme d'animali rilevate co' suoi lumi appartenenti, secondo che più e meno si dilatano, cosa che si vede nel naturale. Così adunque l'aere condensato dall'umido, tanto meno riceve il lume, quanto è più lontano dall'umido, e veggiamo che quando soprabbonda l'umidità nell'aere, non si scorge lume, ancorchè secondo il contrasto trapassa e mette in atto la virtù sua naturale. E questo avviene quando è tanto di umidità, che non si può scorgere alcun raggio di sole nell'aere. Il che è tutto all'incontro di quel che è quando il sole percuote nell'ombre più propinque a lui nel suo tramontare, ed anco nel levare: perocchè le fere così gagliardemente, che quasi le fa apparire del suo colore, cioè gialle, e verso la sera nel più intenso rosso, che tira al fuoco condensato all'incontro dal secco, in modo che rassembra splendente fiamma, risolvendosi il fumo, il quale quanto è più spesso, tanto maggiore appar la luce, sì come in parte di materia dove più s'ingrossa; se però vi arrivi il lume, siccome nelle nubi, causa all'incontro dove non percuote oscurità. E così va crescendo, quanto

ai mostri marini, a quei tempi ricevuta. Tal fenomeno è stato osservato da tempi i più remoti, esercitando continuamente la sagacità dei fisici. *Aristotile*, *Plinio*, e *Seneca* tra gli antichi, e molti dotti moderni si sono occupati in modo speciale dello studio di questo sorprendente fenomeno. *Franklin* tra gli altri, e tutti i partigiani dell' elettricità, attribuiscono questo ad una accumulazione del fluido elettrico fuori dei limiti della nostra atmosfera: fluido che si ritrova attratto al *nord* dall'azione del fluido magnetico, la cui analogia coll' elettricità è dimostrata. Benchè questa teoria non stabilisca positivamente la causa delle *aurore boreali*, è però oggigiorno la più adottata.

più trova l'aria atta a riceverlo acutamente; e tanto quanto manco l'aria s'ingrossa, come si vede per il fiato che esce di bocca, e dalle nari agli animali. Ma nell'aere che molto s'ingrossa, è possibile che esso lume possa generare lume e riflesso; come si vede nelle nubi quando sono dal sole percosse, che l'una riflette sopra l'altra. E perchè sono di natura d'aere, quelle cose che non possono tendere al basso, ancora si allumano; ma per esser prive di gravità e densità non possono ricevere il lume acuto, nè generar grandi ombre, come si vede in certe pietre, del qual genere sono i pomici ed altre simili, che non possono passar sotto l'acqua. E però veggiamo ancora nelle cose leggiere che i lumi non feriscono gagliardamente come nei panni, per esser leggierissimi, come nel velo e simili, che perciò appajono dolci e soavi appresso agli altri panni e drappi. Della natura dell'aere sono parimenti le foglie, le scorze, e simili.

CAPITOLO XVII.

Degli effetti che partorisce il lume nei corpi ignei.

Nel fuoco ancora v'è una certa percussione di lume, e massime quando è più grosso, come si vede nel fuoco acceso in carbone, o legna, o ferro, o in qualunque altra materia, la quale riceve lume dal propinquo fuoco raro che si converte in fiamma, ed anco nell'istessa fiamma veggiamo che la parte più grossa piglia acu-

tamente per li lumi dalla più sottile e rara, siccome da fuoco più perfetto, e manco corrotto dalle commistioni; ed ancora per non essere in esso ristretto, siccome è nel corpo di Marte, il quale avendo in se il fuoco ristretto dal grande, piglia la luce dal Sole, siccome da fuoco eccellentemente dilatato, per il quale trapassa e risplende, facendo risplendere le stelle. E siccome questo si vede nei fuochi che noi accendiamo, così e maggiormente anco si scorge quando egli perde del suo colore e vivacità, come sarebbe s'egli si spargesse sotto il Sole, per esser questo splendore del secondo ordine più purgato e chiaro. Ed il medesimo sarebbe chi potesse penetrare o vedere essi raggi del sole, appresso a quelli degli angioli, e questi anco appresso ai raggi del primo Sole; parlo dei gradi dei lumi, non ch' io non sappia che non siano un medesimo lume in diversi specchi. Dirò ben questo che gli angeli vogliono pigliare il lume divino non dalle parti, ma dal proprio mezzo, siccome da lucerna posta a perpendicolo in mezzo fra molti corpi che gli siano d'intorno; e però le luci angeliche debbono risplendere per il mezzo e di sopra, e non per le parti da esso Dio posto nel mezzo come nel suo seno sia la stessa luce; e noi altri da basso per quella parte da dove viene il lume; e nel fuoco infernale, vogliono i demonj, e le anime tormentate nelle fiamme spesse e gravi aver luce acutissima della maggior chiarezza, benchè poca, per esser fuoco che tende al rosso ardente e grosso, di cui la materia più grossa inchina all' oscurità della terra, come del sangue. E queste regole si hanno da osservare in tutti i fuochi per dargli forza e vigore di

rilievo, imitando quanto più si può il naturale, rispetto sempre al fuoco che si vuole esprimere. Perchè ognun sa che diversi sono i colori, che egli mostra per le materie, come per il zolfo in che egli si accende, ed appresso accompagnargli il fumo co' suoi debiti lumi; siccome ancora si ha da osservare nelle pietre di natura di fuoco, come è il carbonchio, ed il rubino. Oltre di ciò bisogna ancora considerare i paragoni, per esempio, se di giorno si finge apparire splendor divino intorno a qualche angelo, questo ha da ingombrare, ed abbagliare quello del giorno, o del sole; e questo del sole quello delle lucerne e facelle, e simili; e questo finalmente le luci che tra loro si porgono lume, secondo il grado, ed ordine loro. Basta che noi nell'aria oscura, che si doveva dire nel passato capitolo, tenebrosamente gli stiamo, non comprendendosi l'uno verso l'altro quello che noi facciamo senza la lucidezza del chiaro folgore, che manderà sopra noi Giove illuminando le nostre menti.

CAPITOLO XVIII.

Degli effetti che fa il lume nei colori.

Perchè il lume molto più risplende, ed appare ne'corpi che hanno maggior conformità di colore con lui, onde viene a causar diversi effetti, non sarà fuori di proposito, poichè abbiamo parlato dei corpi in qual modo essendo più vicini a ciascuno degli elementi, più o

meno ricevono il lume, secondo la corrispondenza che è tra loro, ragionar della qualità dei colori ne' quali ferendo lume, o più o meno corrisponde al suo naturale, il quale tanto più vivacemente gli risponde, quanto maggior corrispondenza trova alla luce nostra. Onde avviene che il lume nel color rosso rende una certa luce densa ma potente ed acuta, e così seguendo di grado in grado nelle carni sanguinee e colorite, come nelle faccie rosse, veggiamo che i lumi sono acuti e lustri; come sopra i meloni, e sopra la punta del naso, e della fronte; il che non veggiamo nelle faccie pallide e smorte, come di color flemmatico applicato al suo contrario, nelle quali il lume è sparso e dilatato per modo di chiarezza quasi che senza alcun vigore, non trovando rispondenza alla natura sua. E di più percuotendo nell' oscuro e nero, non porge del tutto acutezza alcuna, se non tanto quanto esso oscuro è di più eccellente materia e più purgata, di terra o di feccia, come sarebbe in nero di seta in paragone d'uno di lana. Onde veggiamo più lustro il raso, e l'ormesino, che il panno, e di questo più lustro per il maggior umido l' inchiostro, l'ebano, e la pietra nera. Di più nel giallo causa il lume una certa luce chiara, ed un lampeggiare per esser colore sembiante a lui, d'onde ne viene a generare tutti que' riflessi che sono possibili a generarsi per ordine, e massime ne' colori più perfetti, e privi di pallidezza. Nel verde azzuro causa una certa mediocrità, che più presto conforta il vigore visivo, che l'avvilisca. E così usiamo quando la vista è afflitta, di mirar nel verde d'azzuro, e così confortarla; come che anco si conforti mirando negli specchi

per l'umido cristallino, il quale è conforme all'occhio. Effetti che non potrebbero fare l'estremo dei colori, ed il rosso, ovver giallo.

Nel bianco è troppo continuato per la sua chiarezza, che però ha molta corrispondenza col nero, da cui prende ombra mentre è percosso di lume; per essere il bianco applicato alla Luna, ed il nero a Saturno: il che non avviene al giallo, l'ombra del quale più tende al rosso, che ad altro colore, per la conformità dell'essere del fuoco che hanno fra se il Sole e Marte, benchè l'uno sia dilatato, e l'altro aggregato. E per essere i colori tra questi termini accompagnati dall'aria che insieme gli accoppia di natura più o meno, secondo la possanza che prevale in uno di loro più che in un altro, con tutto che sia combusto il lume, non potrà avere alcun termine di chiaro, nè di scuro; ma sì ben di certi mezzi, come si vede per Giove ne'verdetti chiari, e ne' colori zaffirini e rosati, e di paglia color mischiato di giallo e bianco, e parte ancora di quelli che tendono all'incarnato, per la convenienza che tengono con Marte e con Mercurio, i quali di natura sua co' buoni, buoni, e co' cattivi, sono pessimi; tanto più in quelli che sono più rari, ne' quali il lume ha maggior forza, e più risplende, perchè la composizione loro è a lui conforme.

CAPITOLO XIX.

Degli effetti che fa il lume in qualunque superficie.

Poichè abbiamo sin quì parlato degli effetti che genèra il lume in ciascun corpo, secondo la sua qualità in generale, resta ora che delle superficie ancora in generale diciamo alcuna cosa, cioè degli effetti che fa in esse il lume scorrendo per loro. Ed a ciò fare mi regolerò sotto l'esempio del corpo umano discorrendo per tutte le sette età. Imperocchè sapendo poi applicare ogni simile al suo simile, il corpo umano verrà ad avere rispondenza con tutte le superficie. E quivi si vedrà come il lume tanto genererà effetto nei corpi, quanto saranno eminenti, o basse, o ristrette, o dilatate le superficie; del che ne risulterà quell'asprezza e dolcezza dei corpi, secondo la detta qualità delle superficie.

Ora cominciando dall' infanzia lunare, veggiamo nell' infante secondo le superficie, i lumi dilatati, e non acuti, per i quali non s' imprime in chi riguarda se non una certa dilatazione di materia grassa, e semplice, senza acutezza alcuna. Quest'acutezza poi si comincia a vedere nella puerizia di Mercurio. Perciocchè ne' fanciulli i lumi cominciano ad apparire più acuti, avvicinandosi più le superficie: ma con tutto questo hanno dell' instabile, e pare che vacillino accordandosi ai suoi gesti. Il che nasce dallo spirito che comincia ad operare nel fanciullo, facendogli discernere il bene dal male, e risguardare a tutto quello che ha da essere

della vita sua. Nell' adolescenza di Venere, che apporta facilità di conseguire, ed apprendere le buone arti, le superficie allungandosi, e restringendosi fanno il corpo bello, secondo che debba essere per sempre; e nondimeno morbido, e delicato, sì che non si può dire nè magro nè grasso, d' onde viene che la natura si risente, e si dona alla lussuria. In questa età il lume secondo genera una dolcezza grandissima, e ben corrispondente, e vaga all' occhio, privandosi affatto della dilatazione dei lumi, ma tutta in se conveniente. Genera ombre soavi, e ferme; e così si veggono gli occhi dolcemente adombrati, ed il naso rilevato mostrar parimenti un'ombra dolce; e così le gambe, le braccia, e tutto il resto dei membri, non altrimenti che fossero le Veneri antiche di marmo. Nella gioventù sottoposta al Sole, nella quale si concludono tutte le operazioni, e nasce quell' ardente desiderio d'onore, e di gloria per mezzo della virtù, scorrono i lumi con maggior forza, e si riducono a tutta quella perfezione che possano mai essere; non tenendo nè del crudo, nè del troppo dolce, anzi resta tutto soave accompagnato da non so che di robustezza, e fermezza; sicchè i lumi in alcuna parte restano alquanto più fieri, e questo per le superficie che sono poste in tutta quella perfezione e grandezza che possano essere in alcuna età, lasciando addietro la dolcezza ed eminenza, e passando innanzi a trovare la crudezza, e concavità, siccome comincia nella virilità dedicata a Marte, nella quale fatto già e compito il corpo il calor della gioventù, si ristringe facendosi più acuto; e però entra in severità, terribilità, fortezza, mostrando tutta quella forza

che possa mostrar dipoi non abbia mostrato prima. Per questo ancora le superficie si ristringono intorno ai membri, ed innalzandosi gagliardamente in una parte si abbassano in un' altra, per dove scorrendo il lume fa vedere le membra rilevate, e bene sporte in fuori, e mostrare i lumi per incontro l'ombre acute; d'onde ne risulta che maggior gagliardezza o forza non si può mostrare di quella. Nella vecchiezza data a Giove, i lumi si mostrano gravi, e pieni di maestà e grandezza, come si vede nei filosofi; e così all' incontro sono le ombre. Il che avviene per le superficie prive di quella passione d'accrescimento o di vigore, e non ancora crude e concave fuor di ordine, ma poste in una qualità mezzana tra l'una e l'altra, siccome è il desiderio in tale età di ascendere, e d' imparare, e siccome è il vigore naturale che ancor non si è partito; e perciò l'uomo allora del tutto si appaga, e si diporta con ragione, gravità, e maestà. Ma nella decrepita conveniente a Saturno, perdendosi la maestà, ed il vigor naturale a poco a poco, ne nasce l' invidia, il fastidio, l'avarizia, l'odio, e simili affetti. Però le supeficie innalzandosi fieramente, e facendo angoli acuti, e linee chinate al basso, fanno che scorrendovi sopra il lume, si veggano certe luci acute contraposte da ombre oscurissime, che generano nei riguardanti melancolìa e tristezza; come negli occhi che tutti restano oscurati dalle ciglia, e la bocca dal naso, e le mascelle dai meloni, e la fronte dai polsi, e successivamente gli altri membri, e dalle parti più apparenti dell'ossa, le concavità delle ossa scarnate e basse; le quali cose tutte hanno corrispondenza con la tristezza, e melancolìa, e fanno noja a vederle.

Nell' infanzia adunque conviene mostrar semplicità, e spargimento dei lumi; nella puerizia semplice acutezza; nell' adolescenza vaghezza; nella gioventù bellezza grave; nella virilità gagliardezza, ed animo; e nella vecchiezza gravità, maestà, e considerazione. E questi sono gli ordini che si hanno da tenere in dare i lumi a tutte le superficie, secondo la diversità dei corpi, sempre riguardando alla parte superiore, e più eminente delle altre, dove percuote più gagliardo il lume.

CAPITOLO XX.

Qualmente i corpi vogliono avere se non un lume principale agli altri.

Abbiamo da sapere, che tutte le superficie quanto più saranno appresso alla luce, tanto più riceveranno il lume così d'alto come da basso, e così innanzi come indietro, tanto alla destra quanto alla sinistra, essendo di necessità che una sola maggior luce si riceva, e le altre di grado in grado da basso o da alto, da destra o da sinistra, davanti o da dietro seguitino, e servano a quel primo lume, come a suo maggiore, che dà forza e vivezza a tutti gli altri. Laonde veggiamo Michelangelo avere solamente osservato un lume principale nelle superficie più ad esso lume, e negli altri di grado in grado averli minuiti proporzionatamente. Il medesimo, ma con maggiore ombra hanno osservato Leonardo Vinci, Raffaello d'Urbino, Gaudenzio, e Cesare da Sesto

nelle sue figure, le quali perciò hanno un rilievo mirabile sì che pajono nascer fuori dal quadro; e con loro Bernardino Luini, e molti altri, ma più grossamente. Per dare adunque forza e rilievo a tutte le figure, bisogna reggersi con ordine sotto un lume solo maggiore di tutti gli altri, i quali poi secondo la distanza e lontananza loro si vanno perdendo; e tener questa regola, siccome l'hanno tenuta i sopraddetti pittori, e gli altri, che perciò sono stati reputati degni del nome di pittore, perchè sono stati cotanto parchi nel dare il chiaro, che non altrimenti che gemma preziosa l'hanno distribuito nelle sue figure. Talchè sono riuscite di tanta dolcezza, e rilievo, e così piene d'artificio e considerazione, secondo la natura della cosa finta, e la ordinazione della superficie, che più non ne può mostrare il naturale.

E che tutto ciò che ho detto sin quì sia vero, si può chiarissimamente conoscere per il contrario dalle opere di quelli che hanno tenuto diversa maniera e stile, formando le figure tutte allumate ad un medesimo modo, sì che quasi niun rilievo vi si comprende, ma pajono piane, e senza forza alcuna. Il che espressamente si vede in quelle superficie levate da certi poco intendenti, tolte di punto dalle opere di Raffaello e di altri, nelle quali non essendovi osservate queste regole, non si vede del tutto alcun rilievo, dove in quelle fatte di mano di saputi maestri, si vedono spiccate le membra per cagion di dette percussioni del lume, che nella parte più vicina ad esso tocca più veementemente. Il che si deve osservare in tutti i corpi, avvertendo sempre che siccome le superficie si fanno più corte

quanto più s'allontanano dal nostro lume, così ancora il corpo quanto più perde il colore, tanto meno riceve il lume; e così va mancando tal colore, fin che non potendo per la vista nostra ricever più lume, manca insieme la superficie. E questo s'intende universalmente di tutti i corpi. E però si ha d'avvertire di non far quegli uomini sopra i monti, e in prati lontani, dove la luce nostra non può aggiungere per essere così picciole quantità, nel quale errore incorrendo quasi tutti i pittori di questa età, tolgono alle opere quella forza che si gli ricercarebbe, e fanno che pajono, come sono più presto pinte che finte, e fatte più per diletto de' goffi, che per pasto e nutrimento degl' intelligenti, la cui usanza va di giorno in giorno avanzandosi tanto, e pigliando tanta forza, che io dubito che di nuovo la vera cognizione di quest' arte non si smarrisca, la quale è stata restituita, e ridotta in luce nell' età passata da tanti valenti pittori, con l'esempio delle opere de' quali io ho confrontato tutto quello, che circa ai precetti di quest' arte ho raccolto in questi libri.

CAPITOLO XXI.

Come si diano i lumi ai corpi.

Tutti i lumi per regola generale si danno ai corpi secondo il luogo cui passano, e percuotono il muro o la tavola dipinta, la quale dolcemente ha da riceverlo, non altrimenti che se naturalmente lo ricevesse

essendo di rilievo. E vuolsi fare con tal destrezza, che sempre il lume tocchi piuttosto il corpo nella linea di mezzo, se la veduta che si ha da terminare sarà compartita in cinque linee, che fanno quattro spazj uguali in potenza. Ma il pittore ha da fingere che uno di questi quattro spazj si perda, e li tre si vedano: e questi tre spazj che si dimostrano, partirli in quattro linee, ma uguali nel semicircolo che si vede in prospettiva, e poi fare che il primo lume più acuto percuota sempre nella seconda linea, ed in loco del secondo spazio allumato, che seguendo si porrà nella terza linea, sia altrettanta ombra che si veda, che così rileverà la figura mirabilmente, e di gran lunga più che se il lume fosse per fianco nella prima linea, ovvero sopra il mezzo nello spazio tra la seconda e la terza; perchè quella fa troppo ombra, e questa troppo luce. Però si darà il lume in tal luogo, siccome la parte che dalla sua banda rende il corpo ombrato del suo colore, e dall'altra scorrerà dolcemente, generando parimenti una ombra con certa soavità e dolcezza, qual si vede nelle pitture di Leonardo, e di altri, dove si vede che l'una figura non ombra totalmente tutta un' altra, eccetto se non gli fosse ristretta a canto nell' ombra sopra il piano.

Nei cieli e nelle volte si piglia il lume dalle finestre; ed è di necessità alle volte, e massime nelle lunette, pigliarlo nella prima linea secondo l'aspetto dei corpi fermi, e vivi, o per fianco, o per di sopra, o per da basso, secondo che come ho detto il corpo si volta verso il lume. Nelle lunette, o volte delle cappelle, si piglia sopra le figure un primo lume finto,

essendo quelle in iscorto di maniera che per via loro sono allumate, siccome diremo negli altri libri. Ma nel dare il lume alle figure per tavole ovver facciate, o come si voglia, non si è astretto, come ho detto nei vivi, a pigliare il lume dal di sotto in su, solamente questo ha luogo in quelle pinte nelle lunette di sopra al lume, tuttavia però che non sia angelo che scenda dal cielo, finto, aperto, o d'altra istoria, che quivi sia riposta per finta. Perchè questi lumi primarj per necessità delle finestre od occhi, solo si aspettano ai corpi che quivi si fingono esser veramente, che perciò si dimandano vivi, come sono termini, fogliami, cornicioni, fregj, e simili. Ma nelle facciate si ha da tenere questa via, cioè che mai il lume che si ha da dare ai corpi, non sia perpendicolare sopra la testa loro, perchè ne risultarebbe una sconvenienza grande, la quale sarebbe che le ciglia farebbero ombra fino a mezzo la mascella, ed il naso fino al mento, e questo fino a mezzo il petto, e così avendo in testa un cappello farebbe ombra a tutta la faccia; ed insomma tutte le ombre sarebbero intorno uguali; e sarebbe contrario al lume immaginato nella seconda linea, col quale si vuole accompagnare, e rendere un corpo allumato dolcemente. Bisogna adunque prima, secondo l'altezza del corpo, immaginarsi il lume alto come quello del sole; ma che sia di quella larghezza, acciocchè non s'incorra in quell' errore di alcuni, che vogliono che di sopra il corpo due o tre volte s'immagini un lume di cui i raggi si stendano. La qual cosa è falsissima, perchè oltre che tosto voltarebbe il lume all' incontro, cotal lume si assomigliarebbe ad una facella, ovvero

altro fuoco, che allumasse i corpi, facendogli generar certe ombre lunghe diverse, come si vede nei lumi dei fuochi accesi cagionarsi dai corpi. Ora il lume pigliato per alto, va immaginato essere di quà dalla figura, in modo che congiungendosi con l'ordinazione della seconda linea, sopra la quale ha d'allumare il corpo, ne venga a causar lume soave, il quale scendendo sopra tutte le membra, quelle senza crudezza venga a far rilevare nelle parti ad esso lume opposte. Ma quella parte si chiama più propinqua nel corpo al lume, la quale per la prima spunta più in quà che le altre, e massime se è per d'alto. Perchè quel lume è causa, siccome quello che s'intende esser più gagliardo che le superficie ricevano esso lume fiero, cioè quelle che più vengono verso noi, e quelle che risguardano all' insù, e tanto più queste due lo pigliano fiero, quanto che più sono all' alto, perchè sono più vicine al lume ordinato; e da questo si pigliano come da radice tutti gli altri lumi, i quali si spargono sopra tutti i corpi con ordine, e si gli dà rilievo, reggendosi come ho detto sotto un solo lume: il che facendo, non si daranno tanti lumi diversi l'uno dall' altro, come si vedono in que' corpi che hanno il lume davanti; e poi nella parte dove debbe essere o spalla o fianco ombrato, fanno scorrere per incontro un altro lume, che gli scorre per fianco, ed è chiamato ignorantemente riflesso o sbattimento. E questa strada di pigliar dolcemente il lume da alto, ma non mai perpendicolare sopra i corpi, è tale, che dal sole al piede dell' uomo che si vuol rappresentare, si tira una linea, e dalla testa di esso uomo sino al piede, tanto spazio ha da

essere dalla testa dell' uomo al traverso sino alla linea che dai piedi di esso uomo al sole è tirata, e da quello il corpo piglia luce, e con tal via si può tirare la grandezza del lume nell' uomo. Ma dovendosi rappresentare in lui con più corta prospettiva la sua parte più propinqua alla luce nostra, o sia da alto, o sia da basso, o dove si voglia, ha sempre da essere la più allumata; e per incontro ha da generare ombra più oscura, e poi secondo gli spargimenti che si perdono nella parte più allumata, e secondo quelle degradazioni, tanto si ha proporzionalmente d'abbagliare la luce, e così diminuire le ombre. Nel che consiste tutta la forza e grandezza degli scorti, e volgimenti delle figure. E di quà si conosce il valore degl' intendenti, e pratici dell' arte, mentre che dimostrano per questa via il rilievo nel piano, ed in somma tutte le parti differenti di chiari, scuri, ed abbagliati, e quasi del tutto annichilate.

Ma tornando al lume che vien da alto, questa strada tennero molto gli antichi per fare apparire perfette e graziose le pitture e le statue, come fa fede quella tanto celebrata anticaglia del *Pantheon* di Marco Agrippa dedicato a tutti gli Dei, che in cima pigliando il lume dal cielo, con dolce scorrere al basso comparte alle statue per le cappelle dilettevol lume, facendogli risaltare le membra con ordine soavissimo. E questa usanza ritengono ancora quelli che intendono. Però da questo modo di dar lume, perchè si piglia per dar grazia alle statue, è bisogno pigliar la regola del darlo ai corpi, che a questo modo non si cagionerà tant' ombra sul piano delle figure, come fanno coloro

che pigliando il lume poco più alto che le figure, vengono a causar sopra il piano un' ombra tanto lunga, quanto sono esse figure in piedi, e ancora più, come se il lume gli fosse per orizzonte, facendo poi all' incontro ombrato sotto agli occhi, cosa che non può stare. Perchè così senza alcuna ragione si servono di due lumi, uno alto, e l'altro trecento volte più, e talvolta meno, e secondo che sono guidati dal caso, e non dalla ragione. La sicura ed infallibil via adunque è che si pigli l'esempio naturale dal sole, il quale nel suo levare, mandando i raggi alle gambe, ci genera lunghissima ombra sopra il piano, allumando le parti di sotto, per il che non veggiamo forse alcuni sotto le ciglia; e poi innalzandosi di grado in grado viene ad accorciarci l'ombra, ed allumare le superficie superiori; ma non ci fa mai restar noi che l'abbiamo temperato senza ombra verso la parte di settentrione, per la ragion che dicono gli astrologi, e misuratori del mondo; il che non occorre a quelli ai quali non è temperato, ed hanno la sfera retta, ed il loro zenit nell' equinozziale, per il che di mezzo giorno tengono l'ombra sotto ai piedi, per avere allora il sole a perpendicolo sopra il corpo, ma quelli ai quali gli si gira d'intorno a guisa di ruota, l'ombra d' intorno intorno. In queste cose adunque bisogna considerare gli effetti naturali migliori, e quelli imitare, e pigliarne esempio. E così ancora nelle facciate delle strade si dee fare, cioè pigliare il lume da oriente per la radice della luce del sole, che nascendo in quella parte genera nei corpi l'ombra verso ponente, e nelle altre parti, secondo i

suoi aspetti. Il che fu sempre osservato dagl' intendenti, e si osserva ancora.

Queste sono quelle ragioni dei lumi che ho potuto raccogliere ed osservare, speculando, e praticando le quali ho fedelmente riferito. Egli è ben vero che molte cose ci restano, ma sono tanto minute, che più presto sarebbe un confondere quel che se ne è detto. E però chi desidera intendere di quest' arte dei lumi, esamini bene ciò che si è detto, che vi troverà tutta la sostanza, ancora che non sia descritta con stile così forbito e terso, per non richiederlo, nè manco ammetterlo la difficoltà del soggetto, massime nello stato in che mi trovo. Ma sarà per ora meglio che lasciando questi colori, venga a dire alcuna cosa della sciografia, seconda parte della prospettiva, che d'altro non tratta che della ragione e fondamenti delle ombre.

CAPITOLO XXII.

Della sciografia.

La scienza sciografica è principalissima scienza, ed è seconda parte della prospettiva, che considera con le medesime ragioni le ombre dei corpi, che si facci la grammica, per le linee vedute alte, basse, mezzane, ponderando le cause loro, i principj, gli elementi, le differenze, specie, parti, e passioni essenziali, tuttavia rendendo le cause della varietà vedute delle immagini delle cose col mezzo di distanze, lontananze,

vicinità, siti, di sopra, di sotto, ed a mezzo. Questa è adunque quella che insegnerà la ragione delle ombre, di cui molto sarebbe che trattare, se non fosse che trattando dei lumi, si è conseguentemente anco toccato tutto quello che possono essere, e causar le ombre. Ma per non mancare di dargli il moto, col render le principali ragioni, secondo le tre viste reali e vere della grammica nei corpi, io quanto più presto me ne spedirò, non con lunghezza di parole, ma con chiarezza.

CAPITOLO XXIII.

Delle ombre dei corpi secondo la veduta anottica.

Io non starò in questo luogo a disputare ciò che sia ombra, perchè sappiamo che tutti i corpi senza luce sono d'una medesima oscurezza agli occhi nostri, sì che da loro mai non possono essere scorti, e veduti; ma spargendovisi poi sopra il lume, tanto quelli appajono più lucidi, quanto più sono opachi e densi. Ed i corpi mostrano i suoi colori ancora per la luce. Onde vediamo che l'ombra tiene del colore del corpo, che è percosso dalla luce, e non altrimenti; sicchè dove la luce è smarrita è anco l'ombra, dove è acuta, parimenti è l'ombra, dove è dilatata, dilatata è anco l'ombra; e finalmente dove sono appartati i corpi, il lume tende a quel medesimo, ed al colore tende l'ombra. Donde nasce che quante varietà di corpi si tro-

vano, tante sorte di lumi, ed altrettante d'ombre si trovano. Ma per venire alle ombre sopra il nostro occhio, cioè nella vista anottica, dico, che quanto più si veggono le figure scortate, e le parti interiori innalzarsi, e quella abbassarsi, che i lumi e le ombre andando dietro alle linee, che tanto manco perde verso le parti superiori del lume si potrà vedere, e per incontro molta ombra vederassi, perchè per le parti da basso vedendosi quel corpo quelle andando ombrate di necessità, e che vi siano in gran quantità; e chi facesse altrimenti fallirebbe di grosso, perchè questa ragione delle ombre ad altro non serve che al reggimento delle linee, e però secondo il loro voltarsi, situarsi, perdersi, e simili, questa seguita, cresce, e cala secondo quelli per da basso, e per un lato, siccome il lume per da alto, e dall'altro lato: e questa s'intende per di sopra all' occhio in tutti li modi per linea quadrante. Ma passiamo all' altra ombra della seconda vista.

CAPITOLO XXIV.

Delle ombre dei corpi secondo la veduta ottica.

Per non perdersi nè scortar molto le linee al dritto o poco di sopra o poco di sotto della linea ottica, si causa che dolcemente, se non secondo l'acquisto che per di sopra si può far delle linee che nel corpo s'introducono, almeno per di sotto abbassandosi le parti anteriori, minor ombra si vede. Sicchè nel corpo se-

condo questa vista poca ombra si ricerca, fuori che per di sotto le membra, e la parte posteriore, il lume viene a render le parti posteriori allumate dai riflessi del primo lume che percuote in parte quivi vicina. Ma molto più assai si veggono le ombre, ed i lumi nella veduta anottica, perciocchè per il volgimento delle membra vedute per di sotto della parte contraria al lume, siccome quella che comincia a ritirarsi alla parte del lume superiore, grandissimo riflesso si genera, non altrimenti che facciano i raggi che spande il sole prima che si levi sopra il mare. Perchè queste regole ed osservazioni del radiare son troppo difficili, e malagevoli ad essere esplicate chiaramente in iscritto, farò grado a trattar dell' ultima vista reale.

CAPITOLO XXV.

Delle ombre dei corpi secondo la veduta catottrica.

Non è modo o stato alcuno di corpi, che aspetti manco ombre di quello che si vede sotto a questa vista: perchè essendo egli veduto per le parti di sopra, sì che quelle linee di dietro vengono ad innalzarsi; di necessità è, che apparendo il lume assai, le ombre scemino, ed il più che si gli veggono è sopra il piano che molto occupano, e nella parte opposta al lume, servendo sempre a lui così in questo, come in tutti gli altri stati e viste, delle quali troppo lungo fôra il ragionarne minutamente, essendosi trattato dei lumi

tanto che delle ombre si poteva tacere. Tuttavia non ho voluto lasciar di dirne questo poco nel fine del trattato, per essere ancor loro come coda dei lumi, poichè non possono essere parti posteriori e basse di natura sì melancoliche e triste, che sino al re delle ombre là giù nel centro con loro si sdegna e corruccia. Però non ne ragioniamo più a di lungo, cerchiamole solamente nelle opere nostre di farle apparire non come ombre, ma siccome pura materia della cosa che si alluma. Perchè così servando, faremo vedere i corpi netti, puri, e dilettevoli all' occhio per la lor naturalezza, fuggendo le tenebre dei colori contrarj, come usano di far molti ombrando uno scarlatto di negro, un giallo di taneto smorto, un turchino di bigio scuro, ed un bianco di colore ch' egli non può in verun modo ricevere per ombra, quali sono di tutti i colori fuor che il nero, che solo gli è vera ombra mischiata con esso bianco, per il che in certo modo non è meno melancolico l'uno che sia l'altro; perciocchè se il nero rassembra alla terra ed alle tenebre, quest' altro s'assomiglia al colore di che veggiamo farsi gli uomini quando mojono.

FINE DEL LIBRO QUARTO, E DEL VOLUME PRIMO.

INDICE
DEI CAPITOLI
CONTENUTI NEL VOLUME PRIMO

Al Chiarissimo Sig. Cav. Gio. Pietro Campana *pag.* v
L'editore ai cultori ed amatori delle Arti Belle ix
Sul trattato dell' arte della pittura, scultura, ed architettura di Gio. Paolo Lomazzo - *Avvertimento dell' editore* xi
Cenni sulla vita dell' autore xv
Proemio dell' opera 1
Divisione di tutta l'opera 19

LIBRO PRIMO

DELLA PROPORZIONE NATURALE, ED ARTIFICIALE DELLE COSE.

Cap. I. *Della definizione della pittura* . . . 27
Cap. II. *Della divisione della pittura* 42
Cap. III. *Della virtù, e lode della proporzione* 50
Cap. IV. *Della necessità, e diffinizione della proporzione* 52
Cap. V. *Dei membri esteriori del corpo umano* 55
Cap. VI. *Della proporzione del corpo umano di dieci faccie in lunghezza, e larghezza* . 63
Cap. VII. *Della proporzione svelta del corpo virile di dieci faccie* 68
Cap. VIII. *Della proporzione stravagante di dieci teste*. 71

Cap. IX. *Della proporzione del corpo giovine di nove teste* 74
Cap. X. *Della proporzione del corpo virile di otto teste* 79
Cap. XI. *Della proporzione del corpo virile di sette teste* 83
Cap. XII. *Della proporzione della femmina di dieci faccie* 86
Cap. XIII. *Proporzione della femmina di dieci teste* 90
Cap. XIV. *Della proporzione della femmina di nove faccie* 92
Cap. XV. *Della proporzione della femmina di nove teste* 96
Cap. XVI. *Della proporzione della femmina di sette teste* 99
Cap. XVII. *Della proporzione del fanciullo di sei teste* 101
Cap. XVIII. *Della proporzione del fanciullo di cinque teste* 104
Cap. XIX. *Della proporzione del fanciullo di quattro teste* 107
Cap. XX. *Dei particolari membri esteriori del cavallo, e nomi loro* 110
Cap. XXI. *Della proporzione del cavallo dinanzi, e di dietro* 115
Cap. XXII. *Delle misure del cavallo da membro a membro* 119
Cap. XXIII. *Della proporzione degli ordini dell'architettura in generale* 121
Cap. XXIV. *Della proporzione dell' ordine toscano* 129

Cap. XXV. *Della proporzione dell'ordine dorico* 131
Cap. XXVI. *Della proporzione dell' ordine jonico* 135
Cap. XXVII. *Della proporzione dell' ordine corintio* 141
Cap. XXVIII. *Della proporzione dell' ordine composito* 145
Cap. XXIX. *Della proporzione degl' intercolonnj, e delle colonne secondo essi, loro diminuzioni, e degli aspetti.* 148
Cap. XXX. *Come ancora le misure delle navi, tempj, ed edifizj sono tratte dal corpo umano* 154
Cap. XXXI. *D'onde nascono tutte le proporzioni* 162
Cap. XXXII. *Della forza della proporzione, e come per lei si possono introdurre le debite grandezze ne' colossi* 166

LIBRO SECONDO

DEL SITO, POSIZIONE, DECORO, MOTO, FURIA, E GRAZIA DELLE FIGURE.

Cap. I. *Della forza, ed efficacia dei moti.* . . . 173
Cap. II. *Della necessità del moto.* 178
Cap. III. *Delle passioni dell' animo, loro origine, e differenza* 186
Cap. IV. *Come il corpo si muta per le passioni dell' animo* 188
Cap. V. *In quali corpi abbiano più forza le passioni dell' animo* 190
Cap. VI. *Come il corpo ancora si muta per modo d'imitazione* 196

Cap. VII. *Dei moti dei sette governatori del mondo* 200
Cap. VIII. *Come tutti i moti possono per accidente venire in ciascuno, benchè diversamente* 208
Cap. IX. *Dei moti della melancolìa, timidità, malignità, avarizia, tardità, invidia, rozzezza, ed ansietà* 214
Cap. X. *Dei moti della fortezza, fedeltà, giustizia, divozione, maestà e costanza* . . 219
Cap. XI. *Dei moti dell' audacia, robustezza, ferocità, orrore, furia, ira, crudeltà, impeto, rabbia, asprezza, terribilità, ostinazione, sdegno, empietà, ingiuria, odio, superbia, vanità, ed ardire* 225
Cap. XII. *Dei moti dell' onore, comandamento, nobiltà, magnanimità, liberalità, eccellenza, benignità, discrezione, allegrezza, e pietà* 237
Cap. XIII. *Dei moti della vaghezza, grazia, venustà, leggiadrìa, gentilezza, cortesìa, lusinghe, blandizie, adulazione, amorevolezza, abbracciamento, bacio, lascivia, disonestà, festa, pompa, canto, ballo, giuoco, allegrezza, tranquillità, diletto, solazzo, e dolcezza* 244
Cap. XIV. *Dei moti della prudenza, astuzia, malizia, accorgimento, gherminella, furto, onestà, modestia, quiete, ed esercizio* . . . 257
Cap. XV. *Dei moti della credulità, paura, umiltà, volubilità, servitù, riverenza, vergogna, misericordia, e semplicità* 267

Cap. XVI. *Dei moti del dolore, meraviglia, morte, pazzìa, infingardaggine, disperazione, molestia, capriccio, pazienza, ed epilessìa* 276
Cap. XVII. *Di diversi altri moti molto necessarj* 290
Cap. XVIII. *Dell'amicizia, ed inimicizia dei moti, e loro accoppiamenti* 294
Cap. XIX. *Di alcuni moti di cavalli* . . . 298
Cap. XX. *Dei moti degli animali in generale.* . 301
Cap. XXI. *Dei moti dei capelli* 305
Cap. XXII. *Dei moti di tutte le sorte di panni* 309
Cap. XXIII. *Dei moti degli arbori, e di tutto ciò che si muove* 313

LIBRO TERZO

DEL COLORE

Cap. I. *Della virtù del colorire* 319
Cap. II. *Della necessità del colorire*. . . . 322
Cap. III. *Che cosa sia colore, e le sue specie, e donde si cagionino i colori*. 325
Cap. IV. *Quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori* 326
Cap. V. *Quali colori a ciascuna specie di dipingere si confacciano* 328
Cap. VI. *Delle amicizie, ed inimicizie dei colori naturali* 329
Cap. VII. *Quali colori, e meschie faccino l'un colore coll' altro* 330
Cap. VIII. *Della convenienza che hanno fra loro i colori chiari, ed oscuri* 334
Cap. IX. *Dei colori trasparenti, e come si adoperano* 335

Cap. X. *Dell' ordine che si tiene in fare i cangianti* 338
Cap. XI. *Degli effetti che causano i colori* . . 342
Cap. XII. *Del color nero* 344
Cap. XIII. *Del color bianco* 345
Cap. XIV. *Del color rosso* 349
Cap. XV. *Del color pavonazzo* 351
Cap. XVI. *Del color giallo* 352
Cap. XVII. *Del color verde* 353
Cap. XVIII. *Del color turchino* 355
Cap. XIX. *Di alcuni altri colori* 356

LIBRO QUARTO

DEI LUMI

Cap. I. *Della virtù del lume* 361
Cap. II. *Della necessità del lume* 364
Cap. III. *Che cosa sia lume* 365
Cap. IV. *Divisione del lume* 371
Cap. V. *Del lume primario* 372
Cap. VI. *Del secondo lume primario* 373
Cap. VII. *Del terzo lume primario* 375
Cap. VIII. *Del lume secondario* 379
Cap. IX. *Del lume diretto* ivi
Cap. X. *Del lume riflesso* 380
Cap. XI. *Del lume rifratto* ivi
Cap. XII. *In che modo tutti i corpi ricevono lume o poco, o assai* 381
Cap. XIII. *Degli effetti che partorisce il lume nei corpi in generale* 385
Cap. XIV. *Degli effetti che partorisce il lume nei corpi terrei* 386

Cap. XV. *Degli effetti che partorisce il lume nei corpi acquei* 392
Cap. XVI. *Degli effetti che partorisce il lume nei corpi aerei* 395
Cap. XVII. *Degli effetti che partorisce il lume nei corpi ignei* 397
Cap. XVIII. *Degli effetti che fa il lume nei colori* 399
Cap. XIX. *Degli effetti che fa il lume in qualunque superficie* 402
Cap. XX. *Qualmente i corpi vogliono avere se non un lume principale agli altri* . . . 405
Cap. XXI. *Come si diano i lumi ai corpi* . . 407
Cap. XXII. *Della sciografia* 413
Cap. XXIII. *Delle ombre dei corpi secondo la veduta anottica* 414
Cap. XXIV. *Delle ombre dei corpi secondo la veduta ottica* 415
Cap. XXV. *Delle ombre dei corpi secondo la veduta catottrica*. 416

FINE DELL' INDICE DEL VOLUME PRIMO.

IMPRIMATUR
Fr. Dom. Buttaoni Ord. Pr. Sac. Pal. Ap. Mag.

IMPRIMATUR
Joseph Canali Archiep. Coloss. Vicesger.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

CANCELLED JUN 15 1993 JUN 17 1993

FA171.2
Trattato dell' arte della pittura,
Fine Arts Library AUH3739
3 2044 033 569 153

his book should be ret
v on or before t

ts

FA 171.2 vol.1
Lomazzo, G.P.
Trattato dell'arte

DATE	ISSUED TO
OCT 2	LYNCH
	9-0890
04 24 3	STEP EN HA
700 792	
RA	

FA
171.
2 (1),